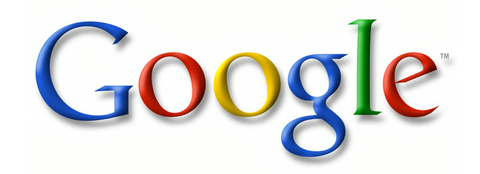


JAMES THOMSON

SA VIE ET SES ŒUVRES

COULOMMIERS
Imprimerie Paul Brodard.

JAMES THOMSON

SA VIE ET SES ŒUVRES

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

LÉON MOREL

Professeur au lycée Louis-le-Grand et au lycée Montaigne.

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

LONDRES, 18, KING WILLIAM STREET, STRAND

1895

A LA CHÈRE MÉMOIRE

DE MON PÈRE

LÉONARD MOREL-LADEUIL;

A M. EUGÈNE MARTEL

PRINCIPAL HONORAIRE DU COLLÈGE DE BOULOGNE-SUR-MER.

Je dédie ce livre
en témoignage de filiale affection.

JAMES THOMSON

PREMIÈRE PARTIE

VIE DE J. THOMSON

Dans cette luxuriante forêt de la littérature anglaise où six siècles d'une végétation infatigable ont accumulé les puissantes futaies et les riches sous-bois, les frondaisons touffues et les précieuses floraisons, le voyageur courrait risque de s'égarer, s'il n'observait comme points de repère certaines cimes qui font saillie au-dessus de l'horizon des verdures. Les « Saisons » de James Thomson sont un de ces sommets. Tous les critiques s'accordent à les signaler comme un des grands événements littéraires qui jalonnent l'histoire de la poésie anglaise de Chaucer à Tennyson. Et cependant on a pu se demander si l'auteur de cette œuvre fut un écrivain de génie. On a pu croire que le poème dut son importance à la date où il parut, et que son originalité tenait tout entière dans un désaccord avec le milieu où il a surgi [1].

1. C'est le plus grand des successeurs directs de Thomson qui a donné de cette opinion l'expression la plus catégorique :
« Wonder is the natural product of Ignorance : and as the soil was in such good condition at the time of the publication of the Seasons, the crop was doubtless abundant.... Having shown that much of what his biographer deemed genuine admiration must in fact have been blind wonderment — how is the rest to be accounted for?... » (Wordsworth, *Essay, supplementary to the Preface to the second edition of the poems*, published, with an additional volume, under the title of *Lyrical Ballads*.)

Ce sont là deux questions que nous nous proposons d'examiner dans leur étroite union. Nous essaierons de faire des « Saisons » une étude plus détaillée, plus précise et plus approfondie qu'on ne l'a jusqu'à présent tenté. Nous nous attacherons aussi à connaître le poète lui-même. Nous chercherons, non seulement dans l'analyse de son œuvre maîtresse, mais aussi dans celle des productions très diverses qui s'y sont ajoutées, à déterminer les caractères et l'étendue de son talent. Nous apporterons les témoignages recueillis au cours d'une longue et consciencieuse enquête à l'appui de l'opinion qui voit en lui, malgré d'évidentes limitations et des imperfections très apparentes, un des grands poètes de l'Angleterre.

CHAPITRE I

L'ENFANCE ET L'ADOLESCENCE. — EN ÉCOSSE

I

Thomson n'est pas un de ces écrivains dont la vie est étroitement liée à leur production artistique ; ce ne sont point d'ordinaire les événements de son existence qui lui inspirent ses vers; il ne faut pas chercher dans ses œuvres le reflet mouvant des passions qui l'ont agité. Nous ne renoncerons pas cependant à présenter le tableau de cette vie. Il ne semble pas qu'une étude littéraire puisse se passer de cette préface. Bien des années se sont écoulées depuis que Sainte-Beuve a donné à la critique une méthode et une direction nouvelles, bien des années et aussi bien des opinions et bien des modes, bien des systèmes différents du sien. Nous entendons autour de nous discuter avec autant d'ardeur que jamais les bases mêmes de toute étude artistique. Le critique est-il un juge qui distribue l'éloge ou le blâme après avoir comparé l'œuvre au code formel et absolu des lois consacrées? Doit-il au contraire se borner à préciser et à expliquer l'impression qu'il ressent en face d'une œuvre d'art, à essayer d'en pénétrer l'intime inspiration, à reconnaître d'ailleurs que le jugement à porter reste chose d'ordre subjectif autant que l'émotion subie? On n'est pas plus d'accord à la fin de ce siècle qu'on n'eût pu l'être en 1825 sur ces sujets d'éternelles controverses. Mais une chose demeure acquise définiti-

vement de la révolution introduite par Sainte-Beuve. C'est la nécessité de joindre l'étude de l'homme à celle de l'œuvre. Les divers systèmes de philosophie de la littérature qui se sont produits depuis trois quarts de siècle ont tous apporté de nouvelles raisons pour justifier le procédé employé par le critique avec une si pénétrante et si féconde sagacité. Pour les écoles qui professent d'ambitieuses prétentions scientifiques, l'étude de la vie d'un auteur, la notation des influences qui ont agi sur lui, des circonstances au milieu desquelles s'est développé cet échantillon de la plante humaine, la recherche même de ses antécédents de famille ou de race, tout cela constitue les faits qui fournissent une détermination rigoureuse de cet accident qui est l'œuvre elle-même. Quant aux critiques, plus nombreux aujourd'hui qu'ils n'étaient il y a peu d'années, qui voient beaucoup d'hypothèses gratuites dans ces prétendus documents, beaucoup de vague et nuageuse spéculation dans ces méthodes à l'apparence scientifique, s'ils croient que le génie échappe aux déterminations trop précises par cela même qu'il est le génie[1], ils s'attachent d'autant plus à connaître ces âmes d'élite dont ils ne prétendent pas exposer dogmatiquement l'origine et la formation, mais où ils trouvent l'ultime et suffisante explication des œuvres produites. Enfin la critique la plus décidée à promener sur la face de toutes les productions littéraires le niveau de lois extérieures et supérieures, celle-là même reconnaît que, pour bien comprendre avant de juger, il faut tenter de revivre les intentions, les efforts et les sentiments de l'auteur. Nous ne pouvons donc plus considérer une œuvre littéraire comme une chose qui se suffise à elle-même, comme une fleur à laquelle nul ne demande sur quelle tige elle s'est épanouie. Mais nous y voyons l'efflorescence d'une âme humaine, c'est-à-dire, s'il en faut croire le poète critique, du plus noble objet d'étude que puissent se proposer les hommes[2].

Ces raisons générales ne sont pas les seules qui justifient ici

1. « Il ne faut disséquer que les morts. Cette manière de chercher à ouvrir le cerveau d'un vivant est fausse et mauvaise. Dieu seul et le poète savent comment naît et se forme la pensée. Les hommes ne peuvent ouvrir ce fruit divin et y chercher l'amande. » (A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, p. 80, 1833.)

2. « The proper study of mankind is man. » (POPE, *An Essay on Man*, *Ep. II*, v. 2.)



un essai de reconstitution de la vie de Thomson. Cet écrivain, dont l'influence sur notre littérature a été très directe et très puissante, n'a fait l'objet dans notre langue que de deux essais biographiques très courts et très imparfaits [1]. Les « Memoirs » anglais sont au contraire nombreux. On ne peut pas dire qu'aucun d'eux mérite de prendre rang dans le voisinage de ces biographies remarquables qui sont une des originalités et un des honneurs des lettres anglaises [2]. La plupart reproduisent, sans les contrôler, des anecdotes suspectes qui sont le plus clair des souvenirs attachés dans l'esprit du public à la

1. *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers : Théâtre anglais*, t. X : *Vie de Thomson*, par P.-B. (Brugière de Barante). — *Biographie universelle de* MICHAUD : *Vie de Thomson*, par W...R (Walkenaër).

2. Les principales biographies anglaises de notre poète sont :

1° Celle de SHIELS (*Cibber's Lives of the Poets*, Londres, 1753). Cette vie est, en novembre de la même année, reproduite dans la *Monthly Review*, vol. IX, Appendix, p. 481.

2° Celle de MURDOCH, en tête de l'édition des Œuvres, de 1762.

3° Celle de S. JOHNSON (*Lives of the Poets*), 1781. Ces trois auteurs ont directement connu le poète. Johnson a eu avec lui peu de relations; mais il a reçu des renseignements d'amis intimes de Thomson.

4° Celle de G. WRIGHT, en tête d'une édition des « Saisons », Londres, 1770.

5° Une biographie anonyme en tête d'une édition des Œuvres publiée par Clark à Edimbourg en 1772. Elle ajoute peu de chose à la biographie de Murdoch.

6° Un Essai de ERSKINE, EARL OF BUCHAN (*On the Lives of Fletcher of Saltoun, and of the poet Thomson*), 1792.

7° Celle de ROBERT HERON, en tête d'une édition des « Saisons » publiée à Perth en 1793.

8° Celle de STOCKDALE, en tête d'une édition des « Saisons », Londres, 1793. C'est à peu près la reproduction de la biographie de Murdoch.

Arrivant au XIXe siècle, nous trouvons :

9° La vie de Thomson dans la collection des poètes d'ANDERSON.

10° Celle du Rev. ROBERT LUNDIE, de Kelso, en 1830.

11° Une biographie, plus étendue qu'aucune des précédentes, de Sir HARRIS NICOLAS, en tête de l'édition des Œuvres (Aldine Edition), 1831; cette biographie est encore augmentée dans l'édition de 1847. Mr. Peter Cunningham y ajoute en 1862 des notes importantes.

12° D'importantes notes d'ALLAN CUNNINGHAM à la biographie de Murdoch, 1841.

13° En tête de l'édition illustrée des « Saisons », 1842, la biographie de Murdoch avec des notes de BOLTON CORNEY aussi précieuses qu'une biographie nouvelle.

14° En tête d'une édition des Œuvres complètes, la biographie de Murdoch avec des notes très copieuses de NICHOLS, Londres, 1849.

15° Celle de ROBERT BELL, en tête des Œuvres, Londres, 1855.

16° La notice biographique de J. LOGIE ROBERTSON, en tête d'une remarquable édition des « Saisons » et du « Château » (Clarendon Press Series), 1891.

vie de Thomson. Aucun d'eux ne nous laisse une idée un peu nette de ce que fut l'homme ; ou bien de son caractère et de son intelligence ils ont reproduit seulement quelques traits accidentels, et, les exagérant grossièrement, ils nous ont donné de leur personnage une caricature plutôt qu'un portrait. Peut-être faut-il attribuer à cette insuffisance des biographies une ignorance des faits littéraires de la vie de Thomson assez souvent apparente chez les critiques anglais, et qui fait contraste avec la sûreté de leurs informations en ce qui concerne d'autres grands écrivains du XVIIIe siècle, Swift, par exemple, ou Pope, Young, Gray, Johnson ou Cowper [1]. Nous voudrions donc, en nous aidant des travaux accumulés jusqu'à ce jour, essayer de faire revivre la figure peu ou mal connue de Thomson. Le récit de cette vie très simple évoquera devant nous quelques scènes de la société littéraire et politique d'un passé très attachant, le deuxième quart du XVIIIe siècle. A tout le moins, à défaut des péripéties émouvantes qui donnent un intérêt dramatique à la biographie de quelques grands artistes, elle nous fournira le spectacle profondément sympathique d'une âme d'élite chez laquelle la conscience de sa valeur et la joie du succès n'ont jamais altéré la modestie, la bonté ni la droiture natives.

1. Nous aurons occasion de relever plusieurs de ces erreurs. Nous nous contenterons ici, pour justifier notre assertion, d'en signaler une seule. Un des plus justement estimés parmi les modernes historiens de la littérature anglaise, M. Ed. Gosse, a donné récemment à la collection des *English Men of Letters*, une biographie de Gray. On y peut lire (p. 50 et 51) ces lignes : « When Gray began seriously to write, in 1742,... Thomson... had practically retreated already upon his laurels, and was presently to die, without again addressing the public except in the luckless tragedy of Sophonisba, bequeathing however to posterity the treasures of his Castle of Indolence ».

Pas un renseignement de ce passage qui ne soit erroné.

1° Thomson ne s'est pas retiré sur ses lauriers en 1742, puisqu'il écrit ultérieurement deux tragédies : *Tancred and Sigismunda*, et *Coriolanus*, et un important poème : *The Castle of Indolence*.

2° La tragédie de *Sophonisba*, au lieu d'être postérieure à 1742, est de 1730.

3° *The Castle of Indolence* n'est nullement une publication posthume. Il parut plus de trois mois avant la mort du poète.

II

Les efforts que l'on peut faire pour remonter le cours des générations, dans la ligne des ancêtres paternels de notre auteur, sont très vite arrêtés. Nous connaissons un peu son père, nous savons quelles furent la condition sociale et la résidence de son grand-père, et là se borne notre savoir. Dans l'ombre qui nous cache au delà tout le passé, à peine croyons-nous apercevoir quelques vagues silhouettes. Peut-être même n'ont-elles d'autre réalité que celle que leur prête notre imagination. Leigh Hunt a relevé, dans un poème macaronique de Drummond de Hawthornden, le nom d'un certain Jamy Tomsonus parmi les combattants d'une lutte rustique, et il se demande si ce n'est pas là un ancêtre du poète [1]. Nous-même avons noté, dans une production bien ignorée [2] d'un homme qui s'est trouvé en contact avec le père de James, la mention de trois frères du nom de Thomson. Ils servaient dans l'armée presbytérienne, et furent faits prisonniers à la bataille de Bothwell-Bridge, 1679. Peut-être tenaient-ils de près à cet autre Thomson dont le zèle religieux devait se manifester d'une manière différente, et qui fournit un pieux ministre à cette même Église que les trois frères avaient servie les armes à la main.

Les biographes ne sont pas mieux informés au sujet des ancêtres maternels du poète. Mais ici nous avons la satisfaction de pouvoir compléter les brèves indications fournies jusqu'à ce jour. Le Révérend J. Mair, ministre de la paroisse de Southdean, avait eu l'obligeance de nous fournir copie d'une lettre adressée en 1874 à lord Home par miss Elizabeth Bell, petite-nièce et dernière survivante de la famille de Thomson. La vénérable demoiselle — elle avait alors quatre-vingt-neuf ans — annonçait à son correspondant l'envoi de la tabatière authentique du poète, et, dans ce coffret original, un tableau généalogique dressé par elle et qui prouve la

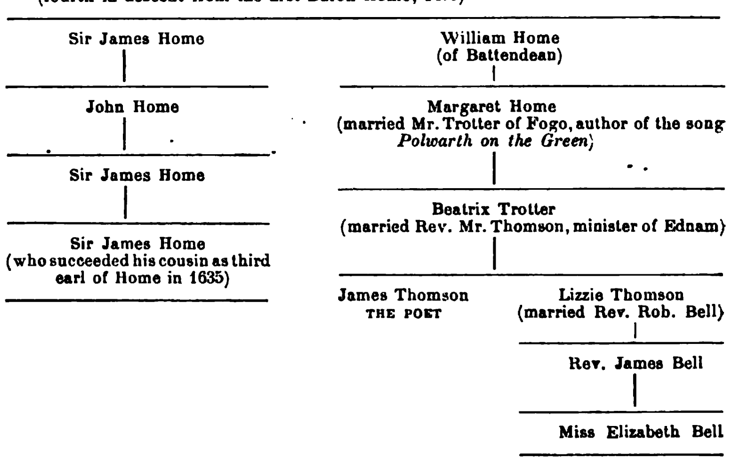
1. Le poème a pour titre *Polemo-Middinia*. — Voir Leigh Hunt, *On Wit and Humour*, p. 51.
2. Kirkwood, *The History of the Twenty-Seven Gods of Linlithgow*, p. 9.

parenté de Thomson avec la famille des Home. Le Révérend J. Mair a bien voulu se charger de demander communication de cet intéressent document. Le présent lord Home ignorait l'existence de la tabatière et de son contenu. Mais les recherches qu'il a ordonnées ont fait retrouver les deux objets, et nous pouvons considérer comme sérieusement établie la découverte de miss Elizabeth Bell [1]. La mère du poète appartenait à la famille des Home; Thomson avait dans les veines quelques gouttes du sang de la plus haute noblesse écossaise. Plusieurs détails de sa biographie sont expliqués par cette parenté. Elle établit aussi un lien entre notre poète et ce John Home dont la tragédie de Douglas eut, au milieu du XVIIIe siècle, son heure d'éclatante célébrité.

Nous savons que le grand-père du poète [2] était jardinier au service d'un Mr. Edmonston [3] à Ednam, ou Ednim, dans le comté de Roxburgh. Il n'est pas sans intérêt de noter ce

1. Voici la généalogie établie par miss Bell grâce à Tytler et à d'autres historiens, grâce au *Peerage* de Douglas, et grâce aussi à des sources d'informations qu'elle seule pouvait avoir :

Sir John Home of Coldingknows
(fourth in descent from the first Baron Home, 1473)



2. Son prénom était probablement Andrew. Le second fils de Thomas Thomson reçut le nom d'Alexander, qui était celui de son grand-père maternel. Andrew, le nom du fils aîné, était sans doute celui du grand-père paternel.

3. *Fasti Ecclesiæ Scotianæ* by HEW SCOTT, part. II, p. 460.

détail. D'autres membres de la famille de Thomson ont exercé le même métier[1]. Peut-être, soit par un phénomène de transmission héréditaire, soit au commerce de ces proches parents qui vivaient dans l'observation constante et intime du monde des plantes, peut-être le poète doit-il à son humble aïeul une part de son génie, celle qui est faite d'une connaissance familière, et d'une prise directe et sûre des choses de la nature. Pour le fils, Thomas, qui lui était né en 1666, le modeste artisan ambitionna un rang social plus élevé. Grâce sans doute à l'appui de M. Edmonston, il put l'envoyer à l'université d'Edimbourg où le jeune homme prit en 1686 le grade de maître ès arts. Cinq ans plus tard, le 17 juin 1691, il recevait la licence qui lui permettait l'exercice des fonctions ecclésiastiques, et, le 12 juillet 1692, il était appelé à l'église d'Ednam, dans le voisinage de Kelso[2]. On peut croire qu'ici encore l'influence de M. Edmonston ne fut pas étrangère à cette nomination qui laissait le jeune ministre dans le village où il était né, où vivaient ses parents. Il ne tarda pas du reste à se créer une nouvelle famille. Le 6 octobre 1693, il épousait Beatrix, une des filles de M. Alexander Trotter[3], propriétaire du petit

1. Son oncle et son cousin Robert Thomson ont été jardiniers à Minto. Deux de ses neveux, Andrew et Gilbert Thomson, sont venus s'établir à Richmond dans les dernières années de sa vie; Andrew travaillait au jardin du poète, Gilbert trouva plus tard un emploi de jardinier à East Sheen, chez un Squire Taylor. (Rob. Bell, p. 8.)

2. Le poste était inoccupé depuis la Révolution de 1688 qui avait chassé de toutes les paroisses les ministres épiscopaliens. Voir *The New Statistical Account of Scotland* by the ministers of the respective parishes, vol. III, p. 419.

3. Le nom de la mère de James est donné inexactement par Johnson, et nous insisterons un peu sur ce point qui montre avec quelle légèreté le docteur traitait parfois ces détails. « Sa mère, dit-il, se nommait Hume. » L'erreur avait été commise par Murdoch, dans l'édition de 1762. (Elle était due, ou à une confusion avec le nom d'une sœur de Mr. Thomas Thomson qui épousa d'abord un Mr. Hume et en secondes noces le Révérend Mr. Nicolson, ou à une vague notion des relations avec la famille Home.) Murdoch avait corrigé cette erreur dans la seconde édition de sa biographie, en 1768. Bien plus, Boswell, chargé par Johnson de recueillir des renseignements en Écosse sur Thomson, apprend d'une sœur du poète, Jean, femme de Rob. Thomson, directeur de l'école de grammaire de Lanark, le véritable nom de l'aïeule du poète, et il en informe aussitôt le biographe, non sans s'étonner de l'erreur de Murdoch. (Lettre de Boswell à Johnson, Edimbourg, 18 juin 1778.) Johnson ne tient cependant aucun compte de l'indication et donne le nom inexact adopté par Murdoch en 1762. — Plus tard, Boswell, après avoir blâmé son illustre ami d'une aussi flagrante négligence, publia lui-même sa prétendue découverte, en 1791.



domaine de Widehope ou Wideopen, dans la paroisse de Morebattle, voisine de Kelso et d'Ednam. L'union fut féconde et le registre des baptêmes s'enrichit successivement des noms de Andrew, 1695, Alexander, 1697, Issobel (Isabelle), 1699, et enfin James, jusqu'au jour où une autre paroisse reçut le bénéfice des services spirituels du révérend Thomas Thomson (ou Thomsone, comme le nom était parfois écrit), et enregistra à son tour le périodique accroissement de sa famille[1].

La date de la naissance de ce quatrième enfant, James, n'est pas connue avec certitude. Il fut baptisé le 15 septembre 1700, et la plupart des biographes acceptent le 11 du même mois comme date de sa venue au monde. Cependant l'usage de l'Église presbytérienne établissait plutôt un intervalle de huit jours entre la naissance et le baptême. Nous croyons donc de préférence, avec Johnson et avec M. Logie Robertson, que James Thomson naquit le 7 septembre[2]. Le séjour de l'enfant à Ednam fut de bien courte durée; il compta exactement deux mois. C'est assez cependant pour que ce petit village, isolé dans un coin du Roxburghshire, en dehors des grandes voies qui, de Kelso, se dirigent sur Berwick en suivant le cours de la Tweed, ou bien remontent au sud-ouest vers Édimbourg, revête à nos yeux l'intérêt qui s'attache au lieu d'origine d'un homme illustre.

Ednam (pour Edenham), arrosé par l'Eden, affluent de gauche de la Tweed, est, comme une grande partie du comté de Roxburgh, une région pastorale. Le village et la plaine qui l'entoure offrent aux yeux une scène agréable de paix un peu monotone. Un poète, qui y venait chercher le souvenir de Thomson, nous en a laissé la description suivante :

« Une église champêtre, les toits de quelques chaumières « éparses, et, de leurs foyers isolés, la légère fumée bleue, « tournant silencieusement dans l'air immobile, s'élevait et se

1. Les cinq enfants nés à Southdean sont un fils : John, et quatre filles : Jean, Élizabeth, Margaret et Mary.

2. Les Parish Records d'Ednam conservent encore l'inscription de ce baptême. Les Session Records sont muets sur la date de la naissance. C'est Murdoch qui a, le premier, indiqué comme date le 11. Son témoignage aurait plus de valeur, s'il avait aussi mentionné la date du baptême. Le Révérend John Mair, ministre de Southdean, que nous avons consulté sur ce point, nous répond : « I would say that, according to the usual practice of our Presbyterian church, eight days are far more likely to have elapsed than only four days between the birth and baptism ».

« perdait dans le ciel estival ; un pont rustique, couvert de « mousse et coloré par les saisons ; un petit ruisseau de fées « qui se chante à lui-même sa chanson ; et çà et là, un arbre « vénérable dans la beauté de son feuillage ; tels sont les « éléments, les seuls éléments dont était formé ce simple « tableau [1] ».

La grandeur et le style manquent évidemment à ce paysage. Mais la description que nous en venons de citer est incomplète. Elle ne mentionne pas la colline, Ednam Hill, qui abrite le village à l'est. Et surtout elle ne signale pas cette richesse d'eaux vives où Thomson lui-même a bien vu le trait dominant qui donne à tout ce pays de pâturages son caractère de fraîcheur souriante :

« Ces vallées fertiles... qu'arrose amoureusement mainte rivière fraîche, transparente et pleine, la Tweed mon fleuve natal, au pur courant entre des rives pastorales... [2]. »

Dans le groupe des chaumières modestes le presbytère ne se distinguait pas par son luxe ni son confort. Un écrivain qui a exploré toute la Grande-Bretagne, en quête d'anecdotes sur ses poètes éminents, a eu l'heureuse fortune de trouver à Ednam une bonne femme dont la mère avait habité la vieille manse et, sans doute, servi la famille Thomson. Elle se rappelait quelles réponses faisait sa mère aux visiteurs qui venaient s'informer, et nous savons par elle que le presbytère était une misérable construction en torchis. Au fond de la petite pièce qui servait de parloir était une alcôve fermée d'un rideau ; c'est là que naquit James Thomson [3].

On comprend que le jeune ministre, si détaché qu'il pût être des biens de ce monde, ait désiré un poste moins humble. Deux

1. *Blackwood's Magazine*. Vol. XXIX, p. 127, avec la signature Δ, qui représente MR. DAVID MACBETH MOIR.

2. *Autumn*, 887-890.

3. W. HOWITT, *Homes and Haunts of the most Eminent British Poets*, p. 142.

Disons cependant qu'une tradition s'est conservée dans le pays, d'après laquelle Mrs. Thomson se serait trouvée, au moment de la naissance de James, à Widehope, près de ses sœurs. Le Révérend Mr. John Mair, de Southdean, est enclin à accepter l'hypothèse, et nul plus que lui ne fait autorité pour tout ce qui regarde l'histoire de la jeunesse du poète. Il nous semble cependant qu'en l'absence de témoignages précis et directs, le renseignement reçu par Howitt pèse d'un poids plus grand.

mois après la naissance de James, le 7 novembre 1700, il prêchait son sermon d'adieu dans l'église d'Ednam. Les paroisses de Castleton, de Morebattle et de Southdean avaient brigué l'avantage de l'avoir pour ministre. Il s'était décidé pour cette dernière, et, traversant d'un bout à l'autre le comté de Roxburgh, il alla se fixer au village de Southdean ou Soud'en. Il devait y passer le reste de sa vie, y voir s'accroître de cinq enfants la famille qu'il y amenait, et mourir à cinquante ans sans avoir entrevu la gloire réservée à son nom, et sans laisser aux siens d'autre fortune que le souvenir de ses vertus.

Ce n'était pas en effet l'opulence que la paroisse de Southdean offrait à son ministre. Le presbytère était, nous dit un écrivain qui l'a vu, un petit cottage au toit de chaume [1]. Les appointements demeuraient sans nul doute en rapport avec la modestie du logement. Soixante livres sterling passaient alors pour un traitement très sortable à offrir au pasteur d'une paroisse écossaise. Au moins le pays était-il très supérieur en beauté pittoresque à la vallée de l'Eden. Southdean, ou la vallée du sud de la forêt jadis célèbre de Jed, est une paroisse d'une vaste étendue et d'une grande diversité d'aspects. Elle est arrosée par le cours sinueux de la rivière Jed (autrefois Ged); elle est coupée de collines, et terminée au sud par la chaîne imposante des Cheviots qui sépare l'Écosse de l'Angleterre. Le Carter Fell qui domine l'horizon dans cette région atteint la hauteur de 1815 pieds. La manse était heureusement située à la base du Southdean Law qui l'abritait. Elle était précédée d'un jardin que le Jed entourait « comme une ceinture d'argent » [2], et d'où l'œil embrassait toute la pittoresque vallée jusqu'au Carter Fell dont le profil se découpait nettement sur le bleu du ciel, et dont les pentes couvertes de bruyères s'empourpraient au soleil couchant. Ce spectacle et celui des violences et des tempêtes de la mauvaise saison ont souvent arrêté l'attention de James. Il nous dit lui-même comment, du seuil du presbytère ou de la fenêtre du petit salon, il observait le torrent gonflé, ou voyait se former la tempête dans le ciel menaçant du soir. L'influence de ces tableaux fut à coup sûr considérable sur l'esprit

1. ROB. CHAMBERS, *The Picture of Scotland*, p. 87. Cité aussi par HOWITT, *Homes and Haunts*, etc., p. 144.

2. D'après la description communiquée à M. Logie Robertson par le Dr. John Mair.

du jeune Thomson, à l'âge où se gravent dans l'âme d'indélébiles impressions. Les notations précises des phénomènes naturels ou des faits de la vie rurale qui se présentent en si grand nombre dans les « Saisons » et surtout dans l'« Hiver »[1] sont manifestement des souvenirs des choses vues dans la vallée du Jed. Dès que l'enfant fut en âge de recevoir des impressions d'ordre plus complexe, il subit sans doute le charme des souvenirs du passé mêlés partout aux beautés naturelles dans cette région des « Borders », terre d'exploits et de chants héroïques où les drames de l'histoire sont, dans le seul comté de Roxburgh, rappelés par tant d'édifices ou de ruines imposants : Jedburgh, Ferniehurst, Dryburgh[2], Kelso, Floors et Melrose.

Nous aimerions à nous rendre compte aussi de l'influence exercée sur son jeune esprit par les parents qui l'élevaient. Malheureusement les renseignements sont sur ce point assez maigres. Thomas Thomson était un ministre plein de zèle, et sans doute un prédicateur de talent, puisque, nous l'avons vu, plusieurs paroisses avaient désiré se l'attacher. Mais il n'est guère probable qu'il se soit élevé à une indépendance de pensée et à un souci des choses littéraires qui n'avaient guère de place alors dans l'esprit du clergé presbytérien. Pour la sévère et sombre religion qui depuis deux siècles avait pris possession de l'âme écossaise, toute occupation capable de détourner les esprits de l'obsédante pensée du salut et de l'humaine indignité devenait facilement suspecte. La poésie paraissait un des moyens de séduction de l'Ennemi ; l'imagination était traitée comme une inquiétante et dangereuse maladie[3]. Nous n'avons aucune raison de supposer que Thomas Thomson ait pensé sur ce point autrement que ses confrères. Son horizon intellectuel ne s'étendait guère au delà de ses devoirs pastoraux, de la sèche et scolastique étude du dogme dont il était le ministre, et des conversations de ses collègues. Il était hautement honoré par

1. Voir en particulier *Winter*, de 5 à 14.

2. Dryburgh Abbey est, il est vrai, située sur la rive de la Tweed qui appartient au comté de Berwick. Mais le cours seul du fleuve la sépare du Roxburghshire.

3. « For a long period after Scotland became British, we had no literature.... Then came the schisms in our National Church, and the fiercer schisms in our Body Politic : Theologic ink, and Jacobite blood, with gall enough in both cases, seemed to have blotted out the intellect of the country. » (CARLYLE, *Essay on Burns*.)

eux, ce qui semble bien indiquer qu'on trouvait en lui un parfait presbytérien. Quand il était encore à Ednam, le presbytery, ou conseil des ministres d'un certain nombre de paroisses, l'avait choisi pour clerc, c'est-à-dire pour secrétaire et trésorier. Nous trouvons ce renseignement dans le volumineux mémoire apologétique d'un maître d'école que ce conseil presbytérial avait frappé. L'ouvrage met en scène le digne pasteur et rapporte tout au long des dialogues où il figure comme interlocuteur [1]. Ils sont de bien fastidieuse lecture et n'éclairent pas d'une vive lumière la psychologie des personnages. Mais ils servent à montrer dans quelle atmosphère de soucis étroits, de controverses pédantes et mesquines et d'intolérance inquisitoriale vivait comme bien d'autres le père de James. Ce n'est pas de là évidemment que vint au jeune homme l'impulsion première qui tourna son esprit vers la poésie.

Sa mère au contraire (et la même constatation a été faite pour plus d'un grand écrivain), sa mère était douée de ces qualités de vive sensibilité, d'imagination active et de chaleur enthousiaste qui sont comme les matières premières dont est faite une âme de poète. « Ses dons naturels, nous dit Murdoch, « étaient exceptionnels; elle possédait toutes les vertus sociales « et domestiques; elle avait une imagination qui par sa viva- « cité et sa chaleur était à peine inférieure à celle de son fils, « et qui élevait ses exercices de dévotion à un diapason voisin « de l'enthousiasme. » Ces qualités, nous le verrons bientôt, n'excluaient pas un sens pratique et une fermeté de conduite tout écossais. Elles n'avaient pas pour effet de transformer Mrs. Thomson en une femme savante ni en une femme lettrée. Il est impossible cependant de ne pas noter, au nombre des influences qui ont pu contribuer à former l'esprit du poète, celle de cette mère aimable, d'esprit enjoué et de cœur ardent à qui son fils a rendu plus tard un hommage de reconnaissance éloquente.

Comment aussi ne pas signaler, parmi les influences qui, dès les premières années, ont pétri et façonné l'âme de l'enfant, cette Bible où sans doute il a appris à lire, et qui fut, jusque bien avant dans les années de l'adolescence, le sujet constant de ses lectures, de ses méditations et de ses études? Il y avait dans le

1. Kirkwood's *Plea before the Kirk*, p. 50, 52, etc.

livre merveilleux un inépuisable trésor de richesses poétiques que toute la sécheresse du culte presbytérien ne parvenait pas à cacher. Et quand, au lieu du froid enseignement de l'Église, la mère de James commentait le texte sacré avec son ardente imagination et sa sensibilité exaltée, la Bible alors donnait à l'enfant, avec de fortes et fécondes émotions, l'éblouissante intuition des beautés d'une poésie grandiose.

A défaut d'anecdotes précises sur les première années de cette vie, un écho nous a été transmis par un critique assez voisin des contemporains du poète pour que ses renseignements méritent d'être recueillis. « L'attachement du poète pour la « simplicité des champs et pour le charme romanesque de la « solitude fut précoce et remarquable. Tandis qu'il était encore « tout enfant, on le voyait souvent s'écarter de ses petits com- « pagnons, et ceux-ci le retrouvaient parfois errant seul parmi « les taillis ou les buissons, sur le bord des ruisseaux ou sur « les pentes des monts.... Ces habitudes de flânerie méditative « lui donnèrent une certaine gaucherie de manières qui ne « l'abandonna jamais, mais il leur dut un commerce avec les « choses dans leur essence et dans leurs rapports, qui compen- « sait amplement son manque d'aisance par une rare provision « de sentiment et de savoir [1]. »

III

James reçut sans doute à l'école de Southdean les premiers éléments d'une éducation solide, telle qu'en pouvait fournir déjà un village écossais des Basses-Terres. Il semble que, dès ces premières années, il ait montré d'heureuses dispositions. Son père, en effet, ne se contenta pas pour lui de l'instruction de l'école de sa paroisse, et, quand l'enfant eut douze ans, il fut envoyé à Jedburgh pour y recevoir ce que nous appellerions une éducation d' « ordre secondaire ». Dès ce début du XVIII[e] siècle

1. J. MORE's *Strictures on Thomson's Seasons*, chap. VI, p. 172. L'ouvrage est publié à Londres en 1777.

Allan Cunningham donne aussi ce détail précis : « Dans sa jeunesse, il trouvait un grand charme à s'asseoir sur les collines voisines des sources du Jed et à y voir les étoiles apparaître une à une, les nuages s'amasser... ». (« Vie de Thomson », p. 44.)

la société écossaise montrait, à tous ses degrés, un zèle ardent pour l'instruction populaire [1]. C'était alors un trait spécial à ce pays. Nous y voyons aujourd'hui un de ses plus nobles titres d'honneur, et l'une des causes principales du merveilleux épanouissement intellectuel qui a fait à l'Ecosse une si grande part dans l'histoire de la pensée anglaise depuis deux siècles. En dehors de la région des Hautes-Terres, l'instruction primaire était largement assurée aux enfants du peuple; l'enseignement secondaire était accessible à ceux d'entre eux que leur intelligence et leurs aptitudes désignaient pour une première sélection; plus tard, et dans les mêmes conditions, l'accès des universités leur était ouvert. Mais il fallait aux parents et aux élèves payer parfois de beaucoup de résolution et d'énergie les avantages offerts par cette libérale et démocratique organisation de l'enseignement. Jedburgh était situé à environ huit milles de Southdean. Son « école de grammaire » n'avait pas d'internat. Si pittoresque et si variée que pût être la route, qui suivait le cours du Jed et passait au pied des ruines de Ferniehirst Castle, nous avons peine à imaginer le studieux bambin parcourant une si longue distance pour aller étudier son rudiment. Nous devons supposer qu'il recevait l'hospitalité de parents ou d'amis qui habitaient à une moindre distance de Jedburgh. Nous savons en effet qu'il fit souvent séjour à Minto, où son oncle était jardinier, à Chesters, à Ancrum, à Marlefield. Cette *grammar-school* de Jedburgh avait obtenu une haute réputation dès le début du XVII[e] siècle [2]. A l'époque où Thomson y vint commencer l'étude des langues anciennes, elle était dirigée, dit Murdoch, par un maître de talent. Quant à l'installation matérielle, elle était des plus simples. L'école n'avait même pas de bâtiment particulier. C'était un des bas-côtés de l'église qui recevait pendant les heures de classe maître et élèves [3]. — Le peu que nous savons

1. Dès le temps de John Knox les réformateurs voulaient consacrer à l'instruction populaire une partie des revenus confisqués au clergé catholique. (W. Scott, « Hist. d'Ecosse », 2[e] série, p. 77, 8.)

2. *The New Statistical Account of Scotland*, part. I : Jedburgh.

3. Au dire du Dr. Somerville qui, nommé en 1775 ministre de Jedburgh, y retrouva d'anciens camarades du poète. — Mr. Logie Robertson précise davantage et indique, comme consacrée à l'école, la seule chapelle de Saint-Mary. Cela est d'autant plus vraisemblable que le magnifique vaisseau de Jedburgh Abbey a 130 pieds de longueur.



de cette période de la vie du jeune Thomson ne nous montre pas chez lui un goût très vif pour l'étude des langues mortes. « Maudite soit la Tour de Babel! » disait-il un jour à demi-voix. Le maître l'entendit et lui demanda ce qu'il entendait par là. « Sans la Tour de Babel, répondit-il, on n'aurait pas « à apprendre de langues [1]! »

C'était donner de lui une fâcheuse idée au digne professeur; et nous savons qu'en effet celui-ci ne voyait en James qu'un élève fort ordinaire. Mais cette opinion n'était pas celle de tous les hommes qui connaissaient l'enfant. Mr. Robert Riccaltoun, un des amis de Thomas Thomson, exploitait une ferme à Earlshaugh, dans la paroisse de Hobkirk, trés voisine de Southdean. C'était un homme jeune (il n'avait que neuf ans de plus que James), qui venait de recevoir l'éducation de l'Université, et qui du reste, renonçant à sa première carrière, entra plus tard dans le ministère ecclésiastique [2]. Riccaltoun avait de bonne heure deviné chez le jeune James une intelligence d'élite. Il s'était offert à surveiller et à diriger ses études dès le jour où l'enfant fut envoyé à cette école de Jedburgh où lui-même avait été élève. Le premier en date des biographes de Thomson, Shiels, insiste sur ce fait que Riccaltoun (il l'appelle Rickerton) appréciait le talent poétique de son jeune ami et croyait pour lui à un brillant avenir, alors que le maître de l'école ne voyait en son élève qu'un esprit au-dessous de la moyenne [3]. L'intelligent et serviable fermier de Earlshaugh fit partager à d'autres la bonne opinion qu'il avait du médiocre écolier. Quelques-uns des personnages marquants du pays, sir Gilbert Elliot [4], de Minto, chez qui l'oncle et le cousin de James étaient jardiniers, Mr. Haliburton, de New-Mains, qui habitait Dryburgh [5], et sir William Bennet, de Chesters dans le voisinage

1. Cité par Robert Bell d'après les manuscrits laissés par le Dr. Somerville.

2. Il devint, en 1725, l'année même où Thomson quitta l'Écosse, ministre de la parosse de Hobkirk où se trouvait sa ferme d'Earlshaugh.

3. *Monthly Review*, vol. IX, p. 481.

4. Le grand-père de lord Minto.

5. C'est là, d'après lord Buchan qui fut le propriétaire du domaine, que Thomson aurait écrit ses premiers vers. Ainsi s'expliqueraient à la lettre les mots du poète :

« The Tweed (pure parent stream
Whose pastoral banks first heard my Doric reed). »
(*Autumn*, v. 889, 890.)

immédiat de Southdean, encourageaient les efforts du jeune poète, et le recevaient chez eux avec une gracieuse affabilité. Quelques-uns d'entre eux cultivaient aussi la poésie. Sir William Bennet faisait des vers et recherchait à Edimbourg la société de ces gens d'esprit et de ces poètes dont Allan Ramsay était le plus en vue [1]. Quant à Riccaltoun, ses talents poétiques étaient d'ordre vraiment élevé [2]. Il a eu le grand honneur de fournir à Thomson, non seulement des avis et des encouragements précieux, mais même le modèle ou au moins l'exemple qui a décidé le poète à entreprendre son œuvre capitale.

Nous pouvons donc assez bien imaginer quels furent les occupations, les plaisirs et les travaux de James pendant ces trois années. D'une part cette routine de l'école à laquelle il apportait peu de zèle et où il ne réussissait guère; et, d'autre part, de nombreuses heures données avec enthousiasme à la production de poésies variées. Ses camarades et son maitre le jugeaient peu intelligent puisqu'il s'acquittait moins bien que beaucoup d'autres des exercices où s'alimentait le travail de l'école. Il prenait son pårti sans mauvaise humeur de ces opinions défavorables, et jouissait à plein cœur des plaisirs que lui offrait la vie. C'était en première ligne le charme des lieux, de toutes ces parties du Roxburghshire qu'il parcourait successivement dans ses visites à ses patrons et à ses amis, de ce

1. Sir Gilbert Elliot fit au moins souche de poètes. Le troisième baronet, un autre sir Gilbert Elliot (1722-1777), est l'auteur d'une charmante chanson pastorale, et sa sœur, miss Jane Elliot, a laissé une ballade patriotique, *The Flowers of the Forest*, qui n'est pas oubliée. (Voir *Chamber's Cyclopædia*, I, 713.)

2. Robert Riccaltoun (dont le nom se rencontre sous bien des formes variées, Rickleton, Rickerton, etc.), né en 1691, mourut le 17 septembre 1769. Deux ans après, ses œuvres furent publiées à Edimbourg en 3 vol. in-8. Ce recueil ne renferme pas de poésies; c'eût été donner un caractère trop léger aux productions d'un ministre de l'Église presbytérienne.

La pièce de vers qui inspira à Thomson l'idée de son premier poème a pour titre *A Winter's Day*. Elle parut d'abord anonymement dans un *Miscellany* de Savage en 1726, et fut attribuée à Mallet. Elle fut reproduite dans le *Gentleman's Magazine* en 1740 (p. 256) sous ce titre : « A Winter's Day written by a Scotch clergyman, corrected by an eminent Hand ». Dans un numéro de mai 1853 du *Gentleman's Magazine*, P. Cunningham reprend pour son compte l'attribution à Mallet. Mais l'autorité de Thomson luimême résout la question sans laisser de doute : « Mr. Riccaltoun's Poem on Winter, which I still have, first put the design into my head. In it are some masterly strokes that awakened me ». (Lettre au Dr. Cranstoun, de septembre 1725.)

district du Teviotdale si riche en bois, en eaux et en rochers, de cette vieille et pittoresque petite ville de Jedburgh avec ses ruines dont l'une remonte au xe siècle, avec son imposante abbaye et son château, avec les souvenirs évoqués par cette maison restée intacte depuis le temps où Marie Stuart malade y séjourna [1]; de ce Jedburgh qui plus tard faisait sur un autre grand poète une si frappante impression : « Situation char- « mante et romantique;... des jardins et des vergers mêlés aux « maisons — de vieilles et nobles ruines — une cathédrale autre- « fois magnifique, et un château fort. Toutes les villes ont dans « cette région un air de grandeur antique et rude.... Le Jed est « une petite rivière pittoresque.... Nous en avons, avec quelques « dames, suivi la rive en amont pour voir Love-lane, et Black- « burn, deux sites fériques [2]. » C'étaient aussi les joies de la famille. Il les goûtait vivement, et nous verrons avec quelle peine il put se décider un peu plus tard à s'éloigner des siens [3]. C'étaient enfin les satisfactions de sa jeune ambition poétique, et les encouragements flatteurs des patrons auxquels il montrait ses vers. De ces premiers essais un certain nombre nous sont parvenus. On les trouvera étudiés à leur place dans l'œuvre du poète. Ils sont intéressants si nous y cherchons, sous les inexpériences d'un écrivain de quatorze ans, et sous les réminiscences classiques, le germe des qualités que manifestera plus tard l'auteur. En eux-mêmes, ils sont de peu de valeur. On eût pu craindre que l'indulgente approbation de patrons trop bienveillants ne développât chez le jeune homme une vanité dangereuse pour son talent même. Heureusement il montrait, dès ce moment, une sûreté de goût plus rare que le don précoce de mettre sur pieds quelques vers. Il était pour lui-même plus sévère qu'on ne l'était autour de lui; et, le premier jour de chaque année nouvelle, il brûlait les productions de l'année écoulée. La cérémonie s'accomplissait avec

1. *The New Statistical Account of Scotland*, part I : Jedburgh.

2. BURNS, *The Border Tour*, May 1787 (The Works of Rob. Burns, with his Life, by Allan Cunningham, in 8 volumes, London, 1834, vol. VIII).

3. Bien des années plus tard, quand lui-même était très proche de sa fin, voici comment il parlait d'eux : « Puisque nos bons, nos tendres parents n'ont pas assez longtemps vécu pour recevoir les témoignages de cette extrême reconnaissance que je leur devais (et rien n'aurait pu me causer un plaisir égal à celui-là), le seul retour que je puisse aujourd'hui leur donner, c'est l'affection envers ceux qu'ils ont laissés derrière eux.... » (Lettre à sa sœur, Mrs. Thomson de Lanark, du 4 oct. 1747.)

une certaine solennité. Les pièces étaient détruites dans l'ordre où elles avaient été composées; et, pour faire aux poésies sacrifiées de poétiques funérailles, l'auteur consignait le souvenir de chacune d'elles dans une pièce humoristique où il énonçait les motifs qui justifiaient l'exécution [1].

IV

Le moment vint où d'autres études appelaient le jeune écolier. Le révérend Thomas Thomson destinait son fils à la carrière qu'il avait embrassée lui-même. C'était, de fait, la seule qui fût ouverte à James, s'il ne voulait pas redescendre à ces métiers manuels où se trouvaient confinés tant d'autres membres de sa famille. Il fallait donc dire adieu à ses parents, à Southdean et à Jedburgh, aux amis et aux lieux où son cœur s'était attaché pour aller faire à Edimbourg le long apprentissage du ministère ecclésiastique. En 1715 [2], il partait pour l'université. Une tradition, qui nous a été rapportée par un successeur de Thomas Thomson à Southdean [3], témoigne du

1. Quelques-unes de ces pièces ont échappé à l'autodafé annuel parce que leurs destinataires les ont conservées. La plupart ont été rappelées à la vie dans la circonstance suivante : après 1726, Thomson, lié d'amitié avec le jeune lord George Graham, fut prié par lui d'écrire et de lui donner ceux de ces poèmes de son enfance dont il avait pu conserver le souvenir. Il s'exécuta avec bonne humeur et avec cette ténacité de mémoire dont un poète fait preuve même envers les plus dédaignées de ses productions. Une petite-fille de ce premier possesseur, miss Graham, fit don du recueil à lord Buchan; celui-ci le communiqua à Mr. William Goodhugh qui inséra plusieurs de ces pièces dans *The English Gentleman's Library Manual*.

2. Au mois de mars, dit sir Harris Nicolas; vers la fin de l'année, dit Mr. Logie Robertson. — Il est probable cependant que la date ne fut pas postérieure à la fin d'août. Dès le début de septembre (1715) l'insurrection jacobite est devenue inquiétante. La chasse de Braemar, la tentative sur le château d'Edimbourg ont eu lieu déjà. Le Teviotdale s'occupe d'organiser la résistance; sir William Bennet s'unit au duc de Roxburgh pour lever et organiser quatre compagnies. — On peut croire que c'est avant ces troubles que le jeune Thomson fut envoyé à la capitale. (Voir Walter Scott, « Hist. d'Écosse », 2e série, p. 84-103.)

3. Mr. Richmond. L'anecdote figure d'abord dans le « Dictionnaire biographique des Écossais éminents » de Chambers. (Nous devons à la vérité de dire que cette origine ne lui constitue pas un titre indiscutable d'authenticité.) C'est là que l'a recueillie Howit (*Homes and Haunts*) qui la cite, p. 215.



chagrin causé à l'enfant par cette séparation. Il s'était mis en route, voyageant en croupe derrière un homme du pays en qui le père avait toute confiance, et, dans cet équipage, il était arrivé à la ville. Mais bientôt, incapable de se faire à l'idée de cette vie nouvelle, il avait repris la route récemment parcourue. Il était bon marcheur, et le cavalier sans doute avait prolongé son séjour dans la ville, si bien que l'enfant reparut le premier au village, protestant qu'il pourrait aussi bien étudier « sur les coteaux de Southdean [1] » qu'à Edimbourg.

Son instinct de poète ne le trompait pas entièrement. Quels instructeurs pouvaient valoir mieux que ces maîtres muets auxquels un autre grand poète formé par eux a rendu un reconnaissant hommage!

« Pour le jeune homme grandissant, quelle âme se for-
« mait, quand du sommet nu de quelque hardi promon-
« toire, il voyait le soleil se lever, et baigner le monde de
« lumière. Il regardait; l'océan et la terre, la solide structure
« de la terre, et la masse liquide de l'océan, s'étendaient au-
« dessous de lui dans l'allégresse et la joie profonde. Les
« nuages étaient touchés, et dans leurs faces silencieuses il
« lisait un amour inexprimable. Il n'était pas besoin de son,
« ni de voix pour cette joie; son esprit buvait le spec-
« tacle [2]. »

Mais ces maîtres et leur enseignement, admirablement propres sans doute à former l'âme et le cœur d'un ministre de l'Évangile, ne fournissaient pas ces connaissances exactes qu'exigeaient les examens de l'université. Thomas Thomson passa outre à l'affectueuse et poétique protestation de son fils,

1. « On the braes of Soud'en », dit une version, « on the haughs of Sudan », dit une autre.

2. .... For the growing youth,
What soul was his, when from the naked top
Of some bold headland, he beheld the sun
Rise up, and bathe the world in light. He looked —
Ocean and earth, the solid frame of earth,
And Ocean's liquid mass, beneath him lay
In gladness and deep joy. The clouds were touched,
And in their silent faces did he read
Unutterable love. Sound needed none,
Nor any voice of joy; his spirit drank
The spectacle....

(WORDSWORTH.)

et James dut retourner à l'Université avec l'assurance qu'il y faudrait rester.

Edimbourg, qui paraît au touriste une des villes les plus pittoresques de l'Europe, frappait l'enfant d'une tout autre façon. Ce qu'il y voyait d'abord, c'étaient ces accumulations pressées de maisons monstrueuses, ces « lands » où les habitations s'élevaient jusqu'à une hauteur de douze étages; c'étaient les ruelles étroites, ces « wynds » et « closes » obscurs, qui tournaient et dévalaient entre les bâtisses énormes. Pour cet enfant des grands horizons et des campagnes baignées de lumière, le séjour de « auld Reekie », la Vieille Enfumée, devait paraître oppressant et lugubre, comme une cage sombre à une libre alouette. — Les descriptions détaillées de la vieille capitale écossaise ne manquent pas. Un récent ouvrage français [1] a consacré plusieurs pages brillamment colorées à l'aspect général de la ville, et aux nombreux monuments qui bordent la rue fameuse de High Street, comme autant de tombeaux d'une « Via sacra » dont chacun enferme un fragment du passé. On peut se reporter à ce tableau fait de main de maître, pour se figurer l'Édimbourg de 1715. Il faudrait seulement imaginer la ville un peu plus étroite et plus obstruée qu'elle n'était à la fin du siècle. La longue voie formée par High Street et la Canongate était encore coupée en deux par la « Netherbow Port » qui fut démolie en 1764. C'était une porte monumentale qu'avaient élevée en 1606 les partisans de la reine Marie-Stuart. Avec ses deux étages, ses tours, son faîte crénelé, sa flèche centrale, au-dessus d'une porte aux vantaux ouvragés, elle occupait toute la largeur de la voie, immédiatement au-dessus de « Leith Wynd » et de « St-Mary's Wynd ». Un guichet de la tour du Sud donnait passage aux piétons [2].

Le jeune Thomson était moins sensible au charme de toutes ces lignes et de toutes ces couleurs combinées de façon capricieuse et hardie qu'à l'incommodité de tous ces legs du passé. Il ne soupçonnait pas qu'à un de ses parents incomberait un jour la tâche de faire tomber les murs entre lesquels étouffait Édimbourg, et l'honneur de créer autour de

1. Aug. Angellier, *Robert Burns*, t. I, chap. iv, p. 174-180.
2. H. Arnot, *The History of Edinburgh*, p. 236, 238.



la vieille et pittoresque forteresse une ville nouvelle largement ouverte à l'air et à la lumière [1].

Il commençait donc à suivre les études de l'Université, souffrant de la nostalgie de ses chères campagnes du Teviotdale. Mais il oublia bientôt ces premières amertumes de la vie : il n'allait pas tarder à en connaître les douloureuses blessures. Quelques mois après son arrivée à Édimbourg, en février 1716, il perdait son père dans des circonstances singulières et tragiques. Nous reproduisons le récit de l'événement tel que l'a donné le Dr. Somerville, parce qu'elles n'ont pas été sans influer sur la destinée de James Thomson. Elles jettent d'ailleurs une lumière imprévue sur certain état d'esprit des contemporains écossais de ces Anglais dont Montesquieu et Voltaire admiraient si vivement la saine et libre raison.

« La croyance aux fantômes, aux sorcières, aux fées était si générale au commencement de ce siècle qu'on eût considéré comme hérétique un prêtre qui aurait mis en doute l'existence de ces êtres, on même leur intervention directe [2]. Une des dernières apparitions de ces agents redoutables eut lieu à Woolie, dans la paroisse de Southdean.... Mr. Thomson, le père du poète, consentit à essayer de conjurer l'esprit mauvais.... Mais à peine avait-il commencé les prières qu'une boule de feu vint le frapper à la tête. Saisi de frayeur, il ne put prononcer un mot de plus. On le transporta chez lui où il languit quelque temps et enfin expira. »

Il avait cinquante ans, et apparemment, une vigoureuse santé. L'attaque d'apoplexie qui l'a terrassé semble à notre curiosité sceptique pouvoir s'expliquer par l'émotion et la frayeur [3]. L'honnête pasteur fut enterré dans le cimetière de sa paroisse où des soins pieux ont restauré, il y a vingt-cinq

1. Mary, la plus jeune sœur de Thomson, avait épousé en premières noces William Craig, négociant à Édimbourg, et ensuite un certain Mr. Thomson. Son fils, James Craig, fut architecte et ingénieur. C'est lui qui arrêta le projet d'agrandissement et d'assainissement d'Édimbourg, et qui donna les plans de la Ville Neuve.

2. « In 1678 his Majesty's advocate could prosecute, fifteen impartial jurymen convict, and the supreme judges of the nation condemn to the flames, ten women in one day, for having had carnal copulation with the devil. » (Arnot, *The History of Edinburgh*, p. 194.)

3. On a même mis en doute le fait qui aurait donné naissance à la légende. Cependant l'affirmation de Somerville est péremptoire, et trouve quelque confirmation dans ce fait qu'on démolit à Woolie (ou Wolflea) une maison parce qu'elle était hantée.



ans, sa tombe modeste, et remplacé par une plaque de bronze l'inscription devenue illisible [1].

James arriva trop tard pour recevoir le dernier soupir de ce père auquel l'attachait une affection profonde. Il ressentit un chagrin violent et un ébranlement nerveux qui laissa des traces prolongées. C'est depuis ce temps-là qu'il manifesta, au dire de son intime ami Cranstoun, une crainte superstitieuse des êtres surnaturels. Il ne pouvait rester la nuit seul et sans lumière; et son camarade de chambre nous rapporte comment cette faiblesse, pour nous très explicable, offrait à ses compagnons une occasion de cruelles moqueries [2].

James reprit donc avec une tristesse nouvelle sa vie d'études, et sa chambre dans une sombre ruelle de la capitale. Sa mère ne l'y laissa pas longtemps isolé. Elle hypothéqua ses droits à la propriété de Widehope, réalisa ainsi une certaine somme, et vint avec toute sa famille s'établir à Édimbourg. Elle savait que les difficultés [3] de la vie y seraient plus grandes qu'à la campagne, mais elle ne voulait pas que les études de son fils favori fussent suspendues. Elle réussit en effet, à force d'activité et d'économie, à faire vivre les siens avec ses modiques ressources. Quelques amis de son mari l'aidèrent de leurs avis, peut-être aussi de secours plus directs. Murdoch a signalé en particulier le dévoument actif de Mr. Gusthart, et nous savons par des lettres de Thomson lui-même que, dix ans après la mort de leur mère, deux sœurs du poète trouvaient encore chez ce vieil ami une affectueuse hospitalité [4].

Quant aux études de la Faculté des Arts, qui étaient la

1. Goodhugh constatait en 1827 que l'inscription était à demi effacée. En 1867, les Heritors (propriétaires) de la paroisse ont recouvert le monument d'une plaque de cuivre rappelant que Th. Thomson fut le père de l'auteur des « Saisons ».

2. Le fait est rapporté par le Dr. Somerville qui le tenait de John Cranstoun, le frère du Dr. Wil. Cranstoun, l'intime ami du poète. John avait vécu quelque temps à Édimbourg, partageant avec Thomson la même chambre.

3. Les conditions de la vie passaient pour être onéreuses à Édimbourg. Les documents du temps nous apprennent cependant que la viande s'y payait en moyenne 2 pence 2 farthings la livre; qu'on y pouvait acheter une poule pour 9 pence et une paire de pigeons pour 2 pence 2 farthings. (Voir H. Arnot, *The History of Edinburgh.* Tableau des prix des provisions de 1665 à 1715.)

4. Lettre à Mr. Ross, du 6 nov. 1736. Lettre à Mr. Gavin Hamilton, fév. 1737.



préface obligée des études religieuses, elles plaisaient au jeune homme aussi peu que l'enseignement de la « grammar school » auquel elles faisaient suite. Le latin restait la partie principale des programmes. Le grec y occupait aussi une place importante; mais la langue nationale n'y était guère considérée comme un objet d'étude. Les humanités classiques avaient autrefois été cultivées en Écosse avec un grand éclat. Mais au commencement du XVIIIe siècle « les Écossais, nous « dit le Dr. Aikin, avaient perdu leur supériorité en latinité et « n'avaient pas encore appris l'anglais [1] ». Thomson suivait donc le cours d'études de la Faculté, avec une assiduité dont le résultat est apparent dans sa sûre connaissance des langues et des littératures anciennes, mais sans ombre d'enthousiasme. Ici comme à Jedburgh il fait à ses maîtres et à ses camarades l'effet d'un élève médiocre et d'intelligence assez terne. Il semble se porter avec plus de goût vers l'étude des sciences naturelles qui commence à ce moment même à prendre une place importante dans l'université. Tandis que l'enseignement littéraire y demeurait exclusivement et étroitement attaché aux langues anciennes, Edimbourg s'ouvrait plus facilement que les universités anglaises à l'influence de la science telle que Newton la renouvelait et la vivifiait. On s'y livrait avec ardeur à l'étude des mathématiques et des sciences naturelles. Le programme de la 4e année du « curriculum » de la Faculté des Arts leur est presque entièrement consacré. Une école de médecine est ajoutée aux Facultés en 1719. La correspondance de Thomson pendant ces années, mais surtout son œuvre poétique, attestent l'intérêt qu'il trouvait aux grandes spéculations scientifiques appuyées sur l'observation de la nature [2].

V

Le travail ordonné et contrôlé à la Faculté n'absorbait pas en entier, ni même pour la meilleure partie, l'activité de son esprit. Il lisait assidûment ces grands écrivains auxquels

1. Voir aussi ALLAN CUNNINGHAM, « Vie de Thomson », et JEFFREY dans un article de la *Revue d'Édimbourg*, t. XVIII, p. 80, 82.
2. Voir plus loin sur la science dans le poème des « Saisons », deuxième partie, liv. I, chap. VI.

l'Académie ne reconnaissait point un rang parmi les classiques, et c'est de ces années que date sa familiarité intime avec les œuvres de Spenser, de Shakespeare et de Milton. Il n'était pas le seul qui éprouvât le besoin d'élargir ainsi le programme étriqué de l'Université. Parmi les camarades qui, comme lui, se destinaient au ministère ecclésiastique, il s'en trouvait plusieurs que les scrupules de l'église presbytérienne n'arrêtaient pas, et qui cherchaient, dans les œuvres des grands poètes anglais, un aliment à ce besoin d'admiration et d'enthousiasme qui agite des cœurs de vingt ans.

La sévère discipline de l'Église ne suffisait plus d'ailleurs à réprimer ces aspirations vers le beau, vers le mouvement et vers les séductions de l'art. Des sociétés se formaient parmi les jeunes gens d'Édimbourg pour professer en commun ce goût nouveau de la poésie. Les poètes commençaient à se montrer, chaque jour plus nombreux, et, parmi eux, un au moins, Allan Ramsay, a mérité de conserver une place élevée dans l'histoire de la littérature écossaisse. La contagion se répand en ce moment parmi les élèves de l'Université, parmi les candidats au sacerdoce, parmi les ministres même, en dépit des anathèmes de l'Église. En 1719, cinq jeunes gens publient ensemble à Édimbourg cinq traductions de l'Épître à Néron d'Horace [1]. Leurs maîtres durent trouver que c'était faire un fâcheux emploi de leur talent de latinistes. D'autres productions, de nature plus variée, font leur apparition à ce moment. Plusieurs ont pour auteurs des étudiants de la Faculté de Théologie. Nous savons déjà par l'exemple de Riccaltoun, nous verrons encore par celui d'autres amis de James : Cranstoun, Wilson, Murdoch, etc., que chaque jour se glissent dans les rangs du clergé presbytérien, des hommes qui prétendent allier à la foi religieuse l'amour des lettres.

Le jeune Thomson, on le croira sans peine, se joignit avec ardeur à ce mouvement nouveau. Il était arrivé à Édimbourg précédé de quelque réputation [2]. M. William Bennet avait sans doute parlé déjà à ses amis du précoce poète dont s'enorgueillissait la vallée du Jed. James trouva donc facilement accès à ces clubs où l'on faisait métier de poésie, et nous savons qu'il

1. J. Ramsay, *Scotland and Scotsmen in the XVIIIth century*, p. 21.
2. Allan Cunningham, « Vie de Thomson », p. xiv.

fit partie du « Grotesque Club » et de l' « Athenian Society ». Nous sommes tentés de croire que la première de ces sociétés n'était pas composée des adeptes les plus fervents de la muse. On devait s'y occuper autant de « charges » et de bruyantes gaîtés que de strophes et de rimes, et J. Mitchell nous rapporte que Thomson y passait pour un lourdaud [1]. Le témoignage est suspect, venant, comme nous le verrons plus tard, d'un adversaire assez violent. Le jeune poète avait dans le caractère un fonds de bonne humeur et de gaîté communicative qu'attestent les lettres et les poésies de cette période de sa vie; il est possible cependant qu'il n'ait pas fait preuve du genre d'humour qui était en vogue au Club des Grotesques. La Société Athénienne a laissé plus de traces de son activité poétique. Elle publia sous ce titre : « The Edinburgh Miscellany », un recueil de pièces dues à ses membres. Les principaux collaborateurs semblent avoir été J. Mitchell, Callander, Symmer, David Malloch (Mallet), Hamilton of Bangour, Patrick Murdoch [2], le futur biographe de notre poète, et Thomson lui-même. Le recueil parut vers 1718 [3]. La deuxième édition, qui est de 1720, renferme trois pièces, signées T., que nous devons attribuer à Thomson. Elles ont pour titres : « On a Country Life by a Student of the University » ; — « Upon Happiness » ; — « Verses on receiving a flower from his Mistress » [4]. Les deux dernières offrent peu d'intérêt. L'une est un madrigal assez lourd, et l'autre une froide épître pleine de lieux communs religieux et moraux. Mais la première et la plus importante nous apprend quelle place continuaient à occuper dans l'esprit du jeune poète, après plusieurs années de séjour à la ville, les tableaux pittoresques de la campagne, les travaux et les scènes de la vie des champs.

James cependant était arrivé au terme des études de la Faculté des Arts. Il ne prit pas, comme l'avait fait son père, le

1. « A dull fellow », dit-il dans une lettre à Kerr que cite J. RAMSAY, *Scotland and Scotsmen...*, p. 24.

2. Nous retrouverons la plupart de ces compagnons de jeunesse. Rob. Symmer est devenu plus tard F. R. S.; il meurt en 1763. Nous rencontrons son nom dans la dernière lettre qu'ait écrite Thomson (à Paterson, avril 1748). Le poète s'y félicite de voir Symmer renoncer aux dissipations, et venir s'établir à Hammersmith, à mi-chemin entre Londres et Richmond.

3. Voir *The Gentleman's Magazine, New series*, vol. 16, p. 563 et suiv. (article de Mitford).

4. *Edinburgh Miscellany*, 2e éd., vol. I, p. 193 à 197.

titre de M. A. (Magister Artium). Depuis plusieurs années la Faculté avait négligé ses réunions régulières; les grades n'étaient plus accordés que comme une pure formalité; ils avaient dès lors perdu tout prestige. Le nombre des étudiants consacrés M. A. à Édimbourg, qui était en 1705 de 105, diminuera peu à peu, à partir des changements introduits en 1708 dans l'organisation de la Faculté des Arts, pour tomber enfin au chiffre de 3 en 1749. Ainsi s'explique cette absence du titre dans laquelle Johnson paraît voir une preuve de l'indolence ou de l'incapacité du jeune étudiant. Devenu en 1719 élève de la Faculté de Théologie, Thomson continua le genre de vie qu'il menait depuis plusieurs années, partagé entre des travaux académiques où il n'apportait qu'un zèle fort tiède, et des occupations irrégulières qui s'emparaient chaque jour plus complètement de lui. Un certain nombre des pièces fugitives qui datent de cette époque nous sont conservées; on les trouvera étudiées à leur place dans l'œuvre du poète. Elles traduisent bien la diversité des influences qui se partagent l'esprit du jeune homme. A côté d'une pièce religieuse : *A Paraphrase of Psalm* CIV, c'est une pièce sentimentale sur la douleur de l'amant séparé de sa maîtresse : *An Elegy on Parting*; à côté d'un morceau inspiré par l'amour de la campagne : *The Morning in the Country*, c'est une adresse à La Beauté ou au Vertugadin.

La première lettre de Thomson qui nous soit restée est du 11 décembre 1720. Il l'envoie d'Édimbourg à son ami Cranstoun qui, ses études de médecine terminées, s'est établi à Ancrum. Ces franches effusions avec un camarade de la veille confirment exactement les suppositions que d'autres renseignements pouvaient suggérer sur le caractère et sur les goûts de notre étudiant. Son amitié s'y exprime en accents chaleureux. Il constate qu'il fréquente peu « le beau monde » d'Édimbourg. Il se plaint avec bonne humeur de manquer d'élégance, de galanterie et d'argent; mais il trouve compensation à tout dans l'affection de son ami. Il apostrophe les femmes avec l'ardeur d'un jouvenceau et d'un poète, et leur reproche de ne pas réserver toute leur admiration au génie. Il cite Shakespeare [1]

1. « Wit and beauty thus joined would be, as Shakespeare has it, making honey a sauce to sugar. » — C'est une adaptation ingénieuse du mot de Touchstone : « For honesty coupled to beauty is to have honey a sauce to sugar ». (*All is Well that Ends Well*, acte II, sc. III.)



pour expliquer l'aveuglement des belles, et termine sur la promesse d'envoyer bièntôt à son correspondant un poème manuscrit.

Cranstoun, paraît-il, lui avait reproché de trop tarder à lui communiquer de nouveaux travaux littéraires; et Thomson s'excuse en disant : « Comment pouvez-vous attendre mieux « de l'amphithéâtre de théologie ou d'une Cave à deux pence? » — « What can you expect from the Divinity Hall, or a Tipenny « Cell? » Et plus loin, dans la même lettre, il parle des gens de sa condition comme des « humbles fils de Tipenny ». Il y a là, en même temps qu'un souvenir curieux du vieil Édimbourg, un détail intéressant sur la vie de notre étudiant.

Les plaisirs offerts aux jeunes gens n'étaient pas nombreux dans la capitale écossaise. La liste de ceux qui restaient accessibles aux futurs ministres presbytériens était fort réduite. Les combats de coq, introduits en 1702, les bals publics dont le premier datait de 1710 [1], le théâtre qu'alimentaient surtout les tours de force d'une acrobate italienne, la signora Violante, n'étaient pas des distractions abordables aux étudiants en théologie. Les jeux de golf, de tennis. le tir à l'arc étaient passe-temps de « gentlemen ». Pas de concerts; la première société musicale fut fondée en 1728 [2]. Restaient les tavernes, et nos théologiens les fréquentaient comme tout le monde. On y allait pour traiter d'affaires, pour boire et pour jouer. Celles qui avaient le plus de vogue nous paraîtraient aujourd'hui fort misérables. « Elles étaient en général sales et lugubres [3]. » Quant aux établissements ouverts aux bourses modestes, c'étaient ces Tipenny-Cells où se débitait, au prix de deux pence la pinte écossaise, une bière médiocre. Nous aimons à croire que Thomson n'y cherchait pas les plaisirs du jeu; nous pouvons penser qu'il n'en sortait pas pour se livrer aux scènes de désordre et de tapage nocturne qui indignaient les pieux magistrats du Conseil [4]. Mais nous sommes bien obligés d'admettre que le lieu

1. Ils étaient soumis, on peut le croire, à une étroite surveillance. Un arrêté du Conseil de 1721 interdit l'enseignement public ou privé de la danse, à moins de licence spéciale accordée par le Conseil.

2. Hugo Arnot, *The History of Edinburgh*, p. 195, 366, 379, 381.

3. Hugo Arnot, *The History of Edinburgh*, p. 354.

4. « The Council enacted that, whereas the not obliging all persons to repair timeously to their lodgings at night, is one of the greatest causes of the abounding of drunkenness, uncleanness, night-revellings, and other

n'est pas de ceux où l'on contracte des habitudes de sévère discipline et de parfaite sobriété. Supposons du moins qu'autour des tables malpropres, dans les sous-sols obscurs des ruelles d'Édimbourg, James Thomson et les amis qu'il fréquentait : Cranstoun, Pettie [1], le joyeux Mass John [2], et Malloch [3] s'enivraient moins de bière faible que de gais propos, de projets d'avenir et de hautes spéculations sur les choses de la science, de la philosophie et de la poésie.

Nous comprenons toutefois que le milieu ait semblé à Thomson peu favorable à l'éclosion des idées poétiques qui germaient en lui. Il saisissait avec empressement toutes les occasions de quitter l'école et la ville pour retrouver l'air, la lumière et la paix des campagnes. La résidence de son ami Cranstoun à Ancrum, entre Jedburgh et Selkirk, fut un de ses séjours de prédilection pendant les périodes de vacances. La « manse », où sans doute le jeune médecin habitait avec son père, ministre de la paroisse, était située sur les bords de l'Ale. En amont du bourg on remarque sur les rives rocheuses une quinzaine de grottes creusées dans des parties d'accès difficile, et qui sans doute avaient servi de lieu de refuge aux habitants, au temps des guerres du Border. James avait adopté une de ces grottes, la plus voisine de la manse, pour y rêver et y écrire. Son nom s'y voit, dit-on, sur le plafond, gravé peut-être de sa main; et elle est appelée encore « Thomson's cave », la grotte de Thomson [4].

immoralities and disorders, both in houses and upon the streets, and is a great hinderance to sober persons in their worshiping of God, in secret, and in their families, therefore they prohibit all persons from being in taverns, cellars, etc., after ten at night, under penalties, at the discretion of the magistrates,... and declare their resolution to hold « two courts in the week, allenarly for cognoscing and punishing of immoralities, such as cursing, swearing, drunkenness, breach of the Lord's day », etc., and to give informers the third part of the fines as their reward. » (*Council register*, v. 36, p. 862, — cité par Arnot, p. 193.)

1. Patrick Murdoch, D. D., F. R. S., « the oily man of God », du Château d'Indolence, l'ami fidèle et le biographe de Thomson. Il devint un mathématicien distingué, et mourut à Londres le 12 novembre 1774.

2. Mass John ou Misjohn, le boute-en-train, semble-t-il, de cette troupe de jeunes gens, se nommait Gabriel Wilson et devint ministre de Maxton, du presbytère de Selkirk.

3. Malloch, l'écrivain gagé de Walpole, l'éditeur posthume de Bolingbroke, trop connu pour qu'il soit utile de présenter sa biographie. Il changea son nom en celui de Mallet comme plus euphonique.

4. Goodhugh, *The English Gentleman's library Manual*, p. 256. — *The*

Le jeune poète cependant poursuivait longuement le cours de ses études. Devenu en 1719 étudiant en théologie, il recevait le 2 novembre 1720 une bourse du « presbytery » de Jedburgh [1]. Les livres de l'université mentionnent des exercices exécutés par lui en février 1720, février 1722 et mai 1724. Sa bourse est, le 1er janvier 1724, renouvelée pour une année, et (réserve qui paraît montrer qu'on soupçonnait l'aspirant ministre de tiédeur), il est invité à envoyer au « presbytère » des certificats de son assiduité à suivre le cours du professeur de théologie.

Le moment approchait où il faudrait prendre un parti. Thomson pouvait comme Riccaltoun, comme Cranstoun, comme Murdoch ou Wilson entrer dans la carrière ecclésiastique, et se réserver d'en rompre la routine monotone, en continuant les exercices poétiques de ses années d'études. Il lui aurait fallu, pour accepter cette disposition de sa vie, moins de vocation poétique et plus de goût pour le ministère religieux. Mais il était poète; le fait devenait chaque jour plus évident, et les vers l'occupaient chaque jour davantage. Ce n'était pas que ses productions rencontrassent une approbation unanime. Murdoch, près de quarante ans plus tard, parlait encore avec amertume de ces critiques d'Édimbourg qui n'avaient pas su comprendre le génie de son ami, et qui, dans ces œuvres de jeunesse, n'apercevaient que des défauts. Thomson ne prenait pas si fort à cœur ces opinions défavorables. La même sûreté de goût et la même indépendance de jugement qui jadis lui faisaient, à Southdean, immoler gaîment ses propres œuvres lui permettaient aussi d'apprécier à leur valeur les critiques favorables ou hostiles. Il savait écouter les avis de Riccaltoun quand celui-ci combattait une tendance naturelle à l'emphase [2]; il

New Statistical Account, etc., vol. III, p. 244. — La grotte est devenue, par suite d'éboulements, impossible d'accès. Le Rév. John Mair, de Southdean, y parvint, non sans peine, il y a une trentaine d'années, et constata l'existence des initiales J. T.

1. SCOTT's *Fasti*, etc., part. IV, p. 519. Le renseignement a échappé aux plus récents biographes. Sir Harris Nicolas affirme même que Thomson n'obtint pas de bourse, et l'opinion est endossée par P. Cunningham.

2. Bien des années après, Riccaltoun écrivant à un ami au sujet de poésies d'un Mr. Muir, d'Orwell, qui lui avaient été soumises, s'exprimait ainsi : « I have looked over the specimen you sent me of his poetic talents; and, had I the same opportunities, I would treat him as I did Mr. Thomson, and still do all my friends in that way; viz. to discourage to the utmost of my power indulging that humour where it requires more

savait dédaigner sans s'abandonner au découragement les condamnations inintelligentes et malveillantes des juges dont parle Murdoch. Mais il semble avoir conclu que, malgré les chaudes approbations de quelques amis, son talent ne trouverait pas à Édimbourg la considération à laquelle il devait prétendre. La capitale écossaise pouvait assurer une renommée de clocher à des poètes chantant, comme Allan Ramsay, dans le dialecte local, les coutumes, les costumes, les menus événements de la ville et de ses environs. C'était autre chose que voulait James Thomson. Il entendait exercer sur de plus vastes sujets le don de poésie qu'il sentait en lui. Il voulait pour instrument, non pas la langue du spirituel perruquier devenu libraire, du poète lauréat du club des Sans-Souci [1], mais celle de Spenser et de Milton. Et il tournait vers l'Angleterre et vers Londres ses regards et ses espérances. Il fallait dès lors renoncer à la carrière pour laquelle il allait être prêt. Il était, nous pouvons le croire, disposé à le faire sans regrets. C'était, comme le dit Murdoch, le choix de son père et non pas le sien qui avait orienté sa vie vers ce but. Il n'avait pas hérité de la foi de Thomas Thomson. L'Église presbytérienne, avec son dogme austère et sombre, avec sa discipline inquiète et intolérante, éloignait le jeune homme dont le cœur s'ouvrait confiant à tout sentiment de large humanité, et l'esprit à toute influence de joyeuse et enthousiaste admiration. Il semble même que la vieille cité presbytérienne n'ait pas réussi à fermer ses portes à ce vent de scepticisme frondeur qui soufflait de l'Angleterre. L'esprit des Bolingbroke et des apôtres de l'incrédulité commençait-il à recruter des adeptes jusque sur les bancs de la faculté de théologie? On le croirait assez d'après le ton de ces deux ou trois lettres qui ont conservé pour nous, comme les fragments d'un miroir, quelques reflets brisés de l'esprit de James. « May I be damned, if.... », écrit ce jeune lévite, au début de sa lettre de 1720 à Cranstoun; et, cinq ans plus tard, dans une lettre au même ami, il demande à Mass John, de joyeuse mémoire, comment il a pu « traîner avec lui un tel

judgment than everybody is master of to keep imagination and fancy to their proper province. » (Lettre écrite de Hobkirk, le 30 avril 1759.)

1. The Easy Club conféra cette distinction à Allan Ramsay vers 1712. Il n'y avait pas longtemps qu'il avait renoncé à son premier métier de perruquier.

« bagage de bonne humeur à travers les sentiers épineux des « systèmes et de la théologie scolastique ». Enfin notre jeune homme n'était pas dépourvu d'ambition mondaine [1], et nous savons que l'Église écossaise n'avait à offrir à ses prêtres qu'une position fort humble [2]. Pas de hiérarchie; pas de riches bénéfices comme ceux de l'Église anglicane, et, pour l'acquisition des postes les meilleurs, le choix d'assemblées près desquelles l'affectation d'un zèle extrême comptait parfois plus que le talent, le caractère ou la vertu modeste.

Tels étaient donc les désirs d'indépendance, de gloire et de fortune, qui flottaient dans l'âme de Thomson, attendant l'accident, le choc léger qui les ferait cristalliser. Il ne tarda pas à se produire, et aussitôt, de toutes ses répugnances pour l'avenir qui lui avait été préparé, de toutes ses aspirations vers un autre idéal de vie naquit la résolution de quitter l'Écosse.

Il suivait depuis plus d'une année le cours de théologie de M. William Hamilton [3], quand ce maître lui fixa comme tâche une dissertation explicative d'un psaume [4]. Le jeune homme lut son travail dans la grande salle de la faculté de théologie, le 27 octobre 1724. L'effet produit par son langage coloré et

1. « There is another life after this, which depends as to its happiness on our virtue, as this for the most part on our fortune. » (Lettre à Cranstoun, écrite à la veille du départ d'Édimbourg.)

2. Il est vrai que l'Église anglicane avait aussi pour quelques-uns de ses humbles serviteurs une médiocre générosité : 40 livres par an, c'était le salaire, à Pallas, du père de Goldsmith, le modèle de l'immortel pasteur de Wakefield.

3. Le Révérend William Hamilton, ministre de Cramond en 1694, fut nommé professeur de théologie en 1709, et devint, en 1730, principal du collège de Jacques VI. Il mourut en 1733. Il passait pour un homme « distingué pour sa piété, son savoir et sa modération ». (SCOTT's *Fasti*, p. 67; — SIR ALEXANDER GRANT, *The Story of the University of Edinburgh*, vol. II, p. 238.) — J. Ramsay of Ochtertyre dit de lui « qu'il y avait une sincérité, une bonté et une veine de libéralité dans tout ce qu'il disait ou faisait qui lui gagnait le cœur de ses élèves, et leur faisait épouser chaleureusement ses opinions et ses sentiments » (*Scotland and Scotsmen in the* XVIII[th] *century*, p. 228).

4. C'était la 10[e] section du psaume CXIX. Il s'agissait d'une sorte de sermon sur un texte indiqué. Nous n'avons pas à supposer un moment que Thomson ait donné à la place une pièce de vers. C'est ce qu'ont cru cependant plusieurs biographes. Shiels avance même que ce que le Révérend professeur blâma principalement fut le choix de vers non rimés; il les jugeait indignes d'un pareil sujet. — La vérité est qu'une confusion s'est établie entre cette homélie sur un fragment du psaume CXIX et la paraphrase poétique du psaume CIV, dont nous avons parlé déjà comme ayant été écrite par Thomson à Édimbourg.

magnifique fut tel que l'auditoire éclata en applaudissements. Mais le professeur fut plus sévère. Il loua le talent de l'écrivain, mais il en déclara l'emploi inopportun. Il fit observer au jeune poète que l'éclat et la richesse du style ne sauraient remplacer les facultés plus modestes grâce auxquelles un ministre du culte met la parole divine à la portée d'une humble congrégation. C'était autre chose que des qualités littéraires qui pouvaient assurer le succès dans la carrière ecclésiastique. L'autorité personnelle, la bienveillance et la largeur d'esprit de M. Hamilton rendaient l'avis particulièrement significatif. Thomson ne voulait pas renoncer aux lettres; il renonça à la carrière ecclésiastique [1].

Dès ce moment, il s'occupa de préparer son départ. Que se proposait-il de faire à Londres? Nous ne le savons pas exactement. Ses lettres renferment quelques vagues allusions « au grand projet » qu'il nourrissait. On a supposé que peut-être il songeait à entrer dans le clergé de l'Église anglicane. Il ne nous semble pas admissible que ce projet eût pris corps au moment où il quittait l'Écosse. Son but dernier était assurément de devenir homme de lettres, et sans doute il espérait qu'à la gloire poétique viendrait s'ajouter pour lui, comme pour bien d'autres, quelqu'un de ces bénéfices laïques dont les hommes d'État et les grands seigneurs disposaient. Quant aux ressources à se procurer immédiatement, il comptait sur sa bonne étoile avec cette confiance qui soutenait le courage de tant d'Écossais venant chercher fortune à Londres. Son ami Mallet, l'humble fils d'un aubergiste des Highlands, le « janitor » du High-School d'Edimbourg, n'était-il pas attaché comme précepteur à une riche et puissante famille [2]? N'avait-il pas lui-même à compter sur de précieux concours? L'auditeur Benson après avoir pris connaissances de quelques-unes des pièces écrites par le jeune homme, lui prédisait le succès et lui promettait son appui. Une dame de qualité, lady Grizel Baillie, parente de Mrs. Thomson et poète elle-même [3], s'en-

1. Mr. William Hamilton ne sut pas mauvais gré à son élève de cette décision. Il s'intéressa à la carrière du jeune poète, et nous le voyons figurer parmi les souscripteurs à la 1re édition des « Saisons ».

2. Le duc de Montrose ayant besoin d'un précepteur pour ses fils s'était adressé au collège qui lui envoya Mallet.

3. Elle appartenait à cette grande famille des Home à laquelle, nous



gageait à aider James à Londres. Il se munit en outre de lettres de recommandations, Cranston lui en donne une pour un cousin habitant la capitale[1], et une autre pour un Mr. Elliot[2], frère sans doute de Sir Gilbert Elliot. Thomson en sollicite une aussi d'un Mr. Colden, et se plaint avec une certaine amertume de l'indifférence du digne homme qui se borne à lui offrir ses souhaits et ses prières. Tous les préliminaires du voyage sont enfin terminés, et il s'embarque à Leith, par une nuit agitée[3] de février 1725, accompagné jusqu'au bateau par sa mère. Il emportait pour tout bagage beaucoup d'espérances, et très peu d'argent, une forte dose de résolution, quelques fragments poétiques, et ses lettres de recommandation enfermées dans un mouchoir noué.

l'avons dit plus haut, la mère de Thomson se rattachait (voir, p. 8, note 1). — Elle est l'auteur d'une chanson pleine de saveur et qui fut très populaire.

« Were na my Heart licht I wad dee. »

La petite pièce parut cette même année 1725 dans l'*Orpheus Caledonius* et fut reproduite par A. Ramsay dans *The Tea-Table Miscellany*. Cette femme d'esprit, qu'on aime à trouver parmi les premiers patrons du jeune Thomson, était aussi une femme de cœur. Elle avait dix-huit ans quand son père, sir Patrick Home de Polwarth, fut compromis dans le mouvement d'insurrection presbytérienne auquel s'est attaché le nom de Jerviswood qui en avait été le promoteur et en fut la victime. La jeune fille, pendant un temps prolongé, servit de messagère à son père qui s'était caché dans un souterrain du cimetière de Polwarth; elle lui portait de la nourriture, lui transmettait les avis utiles, et lui sauva la vie. Plus tard elle épousa le fils de ce Baillie de Jerviswood, l'ami malheureux de sir Patrick Home. Au moment où nous la voyons s'intéresser à Thomson elle dispose d'une influence considérable. Son mari est membre de la Chambre des Communes; son père est ou va devenir lord Marchmont.

1. La lettre à Cranstoun (Edimbourg, février 1725), telle qu'on la lit dans l'Aldine Edition porte : « Your letter to my cousin, I do not doubt, will be considerably useful to me, if I can find him out ». Il faut évidemment lire « *your* » au lieu de « *my* cousin ».

2. Probablement le Mr. J. Elliot que nous voyons figurer parmi les souscripteurs à la première édition des « Saisons », entre le capitaine Wil. Elliot et Mrs. Elliot.

3. « But ah! that night — that torturing night remains
When......
And mixed our murmurs with the wavy roar. »
(*On the Death of his Mother.*)

CHAPITRE II

LONDRES. — LES DÉBUTS D'UN POÈTE. — L'HIVER

I

Presque tous les biographes fixent au mois de mars 1725 l'époque de l'arrivée de Thomson à Londres [1]. Ils n'ont pour cela qu'un seul motif, c'est que la lettre à Cranstoun, annonçant l'embarquement comme prochain, est supposée être de la fin de février ou du commencement de mars. Or c'est là une hypothèse parfaitement gratuite : la lettre peut aussi bien être d'une date quelconque de février, et nous croyons qu'il convient de modifier l'indication des biographies. Le document positif sur lequel doit s'appuyer toute recherche à ce sujet, c'est une lettre écrite de Londres à Cranstoun, à la date du 3 avril. Dès les premiers mots elle nous apprend que notre voyageur a déjà écrit une fois à son ami, et qu'il en a reçu, depuis plusieurs jours, la réponse désirée. Si nous songeons au temps que prenait alors l'échange des correspondances entre Londres et un village écossais, nous conclurons que l'arrivée de James doit être notablement antérieure au 5 avril. D'ailleurs

1. Wright place le voyage en 1724 (édit. de 1770, note VIII). Allan Cunningham le fixe au mois d'avril 1725 (Biographie, p. XVI); un autre biographe à l'automne de la même année. L'erreur dans chacun de ces cas est évidente. C'est uniquement entre février et mars que nous avons à choisir.

cette même lettre indique plusieurs démarches faites auprès de diverses personnes; elle nous montre le jeune homme aux trois quarts découragé, songeant même à retourner en Écosse. Évidemment cela suppose un séjour à Londres, non pas de quelques jours, mais de quelques semaines. Nous pouvons encore rapprocher les dates extrêmes entre lesquelles doit être placé ce voyage. Thomson raconte à son ami, dans la même lettre, qu'il a assisté, à Drury-Lane, à une représentation d'*Oroonoko*. D'après les annales du théâtre, cette représentation ne peut être que celle du lundi 1er mars. Notre voyageur mentionne des pièces jouées postérieurement, mais non pas celles qui ont été représentés le 25 et le 27 février. Si nous admettons, comme il est extrêmement probable, qu'il n'a guère laissé passer de jours avant de se rendre au théâtre, nous sommes amenés à conclure qu'il a dû arriver à Londres à une date très voisine du 1er mars [1].

C'est donc dans les derniers jours de février 1725 que James Thomson mit le pied sur le sol anglais et sur le pavé de la grande ville [2]. Sa première visite fut, dit-on, pour Mallet qui se trouvait habiter, avec la famille Montrose, Hanover Square. La route était longue et l'attention de notre provincial était sollicitée par mille objets nouveaux. Les monuments fameux dans le voisinage desquels il avait abordé, le tumulte de ces quartiers où s'agitait la population bruyante et bariolée du port, l'activité de la Cité où battait alors comme aujourd'hui le cœur de l'Angleterre commerçante, puis et surtout l'élégance et le luxe, inouïs pour un Écossais, de ces quartiers de l'Ouest où il cherchait son ami, tout cela était bien fait pour le surprendre, le charmer et l'étourdir. Un pickpocket plus habile qu'heureux lui vola le paquet de lettres qui faisait le

1. Mr. E. Cuninghame, dans une note intéressante à laquelle nous empruntons la date de la représentation d'*Oroonoko*, est enclin à penser que l'arrivée de Thomson doit être placée au lundi 1er mars (*Notes and Queries*, 4e série, vol. VI, p. 341). Ce jour était la fête de saint David, et, dans le tumulte des réjouissances populaires et des processions, la mésaventure qui signale la première promenade de notre poète à Londres s'expliquerait d'autant mieux. La supposition est ingénieuse, mais il est difficile de croire que, malgré tout son désir de voir enfin un théâtre de la capitale, Thomson ait assisté à une représentation, le jour même où il débarquait après un long voyage.

2. Le lieu de débarquement était Billingsgate, d'après Shiels (*Cibber's Lives*), ou Wapping, d'après Buchan.

plus clair de sa fortune. C'était un fâcheux début. Il lui fallut écrire de nouveau en Ecosse pour faire remplacer les lettres perdues. Nous savons que Cranstoun recommença sur nouveaux frais celle qu'il avait adressée à Mr. Elliot de Londres. La lettre du 3 avril nous apprend que Thomson a « trouvé » le cousin de Cranstoun, et qu'il a fait plusieurs visites. Le désastre est donc à peu près réparé. Il laisse cependant encore une impression désagréable et contribue peut-être à inspirer au jeune homme naguère si confiant ses réflexions pessimistes sur la vanité et la méchanceté du monde [1]. Plus tard, il n'en conserva qu'un souvenir joyeux; ses amis et lui s'égayeront plus d'une fois en rappelant cette première expérience des mœurs de la capitale [2].

Nous savons avec quel empressement il a voulu connaître le théâtre dès son arrivée. Le 3 avril il avait déjà fait à Drury-Lane cinq visites, et, s'il s'en est tenu là, dit-il, c'est que sa bourse « ne marche pas de pair avec ses désirs ». Il a vu jouer *Oroonoko*, *Hamlet*, *A Trip to the Jubilee* et *Cato*. Il est évident que Londres, ses théâtres, ses acteurs et ses actrices étaient en Ecosse un sujet d'entretien familier des deux amis. Il semble que Cranstoun ait lui-même demandé ces renseignements que ne comportait pas la première lettre de Thomson; et celui-ci donne des détails sur les pièces (la tragédie lui a causé quelque déception), sur les acteurs en vogue : Booth, Wilks, Cibber, etc., sur les actrices surtout : Mrs. Oldfield, Mrs. Porter, Mrs. Booth dont il admire le jeu et plus encore la beauté avec un enthousiasme fort expansif [3].

Quant aux objets plus sérieux qui occupent James, ils tiennent moins de place dans cette lettre, sans doute parce que notre voyageur n'a rien d'heureux à apprendre à son ami. Tout le monde lui dit que son projet (quel qu'il soit) sera prodigieusement difficile à réaliser. Il se propose bravement

1. « The more I see of the vanity and wickedness of the world, I am more inclined to the sacred office. »

2. « I remember having heard at old Strahan's (the translator of the six first books of the Æneid) in Suffolk Street, Johnson and Mallet repeating the story with glee. » (Buchan, *Essay on the Life of Thomson*, p. 255.)

3. « She (Mrs. Booth)..., dances so deliciously, has such melting lascivious motions, air, and postures,... indeed the women are generally the handsomest in the house, and better actors than the men, but perhaps their sex prejudices me in their favour. »

d'essayer encore, et s'en fie pour le résultat à la Providence. Il croit que les choses sont déterminées nécessairement par la chaîne des événements, mais il se promet de lier toujours sa fortune au travail et à l'honnêteté. Enfin, il se résigne à la pensée de poursuivre et d'achever ses études de théologie. A défaut de mieux, il lui faudra peut-être entrer dans le ministère, et il prépare son ami à cette évolution, non sans prévoir les moqueries qu'elle lui vaudra [1].

Il nous est assez facile de comprendre à quelles difficultés devait se heurter notre jeune Écossais. De toutes les parties de la Grande-Bretagne affluent dans la capitale tous les aventuriers qui attendent la fortune de leur savoir-faire, de leur talent ou de la protection de quelque patron. Thomson est à ce moment dans toute la vigueur de ses vingt-cinq ans, actif et énergique (en dépit de la réputation d'indolence qu'il s'est plus tard acquise), grand et fort, avec cette fraîcheur de teint qui caractérise ses compatriotes et une physionomie ouverte qui lui gagne facilement les sympathies. Mais il faut aussi nous le représenter à Londres comme un étranger dont le langage même a quelque chose d'emprunté et d'exotique. Ces nombreux Écossais, qu'il compare lui-même à des vols de vautours s'abattant sur la capitale [2], parlent un anglais appris dans les livres, une langue artificielle, tendue et pompeuse, que les Anglais ont peine à comprendre [3]. Pour arriver à percer au milieu de cette foule de gens en quête de places, il faudra solliciter beaucoup, réveiller fréquemment le bon vouloir des patrons qui ont promis leur appui, et ce sont là des choses dont s'accommode mal la délicatesse un peu fière de notre poète. Il faudra surtout s'armer de patience pour attendre

1. « He (Mr. Elliot) received me affably enough, and promised me his assistance, though at the same time he told me, which everyone tells me, that it will be prodigiously difficult to succeed in the business you know I design. However, come what will come, I shall make an effort, and leave the rest to Providence. There is, I am persuaded, a necessary fixed chain of things, and I hope my fortune, whatever it be, shall be linked to diligence and honesty.... Succeed or not, I firmly resolve to pursue divinity as the only thing now I am fit for.... I was going to bid you suppress that rising laugh, but I check myself severely again for suffering such an unbecoming thought of you to enter into my mind. »

2. « Scotland is really fruitful of surgeons; they come here like flocks of vultures every day. » (Lettre à Cranstoun, du 20 juillet 1725.)

3. J. Ramsay, *Scotland and Scotsmen in the* XVIII[th] *century*, vol. I, p. 25; vol. II, p. 543.

l'occasion favorable, et l'état de ses finances ne lui permet pas une attente trop prolongée.

L'affection de sa mère s'employait cependant à lui fournir les moyens de poursuivre sa tentative. Elle voulait vendre sa part de la propriété de Widehope pour lui procurer les ressources nécessaires. C'est un dernier trait de dévoûment de la noble femme que les biographes n'ont pas relevé. Au moment même où cette vente allait se faire, James apprit que sa mère était morte, le 10 mai [1], dix semaines environ après leur séparation. Sa douleur fut extrême, et la trace nous en est restée dans les vers qu'il écrivit à ce moment. Il énumère les vertus de celle à qui il devait la meilleure partie de ce qu'il y avait dans son talent et dans son cœur de délicatesse et de force. Il rappelle avec une émotion d'une éloquente sincérité la vie de la pauvre veuve toujours en pleurs, toujours en lutte, qui n'aura connu qu'au ciel le repos et le bonheur.

Il fallait vivre cependant, et, renonçant aux rêves ambitieux qui l'avaient conduit à Londres, Thomson était prêt à accepter la plus modeste situation. Il avait jusqu'ici reçu l'hospitalité de Mallet et du duc de Montrose, ou vécu de ses deniers dans les auberges de Londres. Il est alors hébergé dans la famille de lord Binning, gendre de lady Grizel Baillie de Jerviswood et, par conséquent, allié à cette famille des Home à laquelle Thomson lui-même se rattachait par sa mère [2]. Pour s'y rendre utile il se chargea de l'éducation du jeune Thomas, fils aîné de lord Binning. L'enfant n'avait que cinq ans, et la tâche répondait mal aux goûts de notre poète. Les promesses de concours de la noble dame aboutissaient à un médiocre résultat. Il ne semble pas même que le cousin-précepteur reçût de salaire. Il s'efforça pourtant de faire bon visage à la fortune sous la forme peu engageante où elle se présentait. Dans une lettre à son ami Cranstoun, du 20 juillet

1. « When I came up here I brought very little money along with me, expecting some more upon the selling of Widehope, which was to have been sold that day my mother was buried. » (Lettre à Cranstoun, du mois de septembre.)

2. Charles, lord Binning, septième comte de Haddington, avait épousé Rachel, seconde fille et héritière de George Baillie de Jerviswood. Lord Binning recevait donc chez lui un parent de la famille de sa femme. Thomson était chez lui un parent pauvre en visite plus exactement qu'un précepteur. C'est un des points de la biographie du poète sur lesquels la constatation d'un lien avec les Home jette un jour nouveau.



1725, il parle de ses occupations nouvelles. Il est à East Barnet, à la limite du comté de Hertford, à dix milles de Londres, et semble assez satisfait de se retrouver à la campagne. Il mentionne ses déceptions avec une philosophie résignée, et compte revenir à ses études de théologie. Il n'a plus comme autrefois « une idée méprisable de ce qui est proche et une idée roma-« nesque de ce qui est étranger ». Il recommande au frère de son ami la carrière ecclésiastique comme « honorable, utile et certaine », et regrette d'en avoir autrefois parlé avec trop de dédain. Pour le moment, il interrompt de temps en temps, par un voyage à Londres, la monotonie du séjour de East Barnet. Du reste il travaille, et, le 10 juillet, envoie à son ami Mallet un « Hymne sur la Solitude » composé la veille pendant une promenade du soir.

La troisième lettre de Thomson à Cranstoun est du mois de septembre [1]. Il est toujours à East Barnet, fort bien traité mais fort peu payé dans la famille de lord Binning. Il a dû faire des dettes pour se procurer les objets les plus indispensables : vêtements, linge [2], etc. (il n'ajoute pas visites aux théâtres, mais il parle un peu plus loin du plaisir que lui ont causé Miller et Cibber dans *Love makes a Man, or the Fop's Fortune*). Les créanciers demandent avec insistance à être remboursés, et James prie Cranstoun de lui prêter une somme de douze livres. Widehope va être vendu et il pourra prochainement s'acquitter envers son ami. Cette première partie de la lettre dut lui coûter à écrire. Sous la simplicité vaillante avec laquelle il expose sa situation, il nous est facile de lire le désenchantement et l'humiliation dont il souffre. Voilà plus de six mois qu'il est à Londres. Il avait voulu fuir la médiocrité d'une carrière telle que celle de son ami, et le voilà réduit à apprendre à lire à un bambin de cinq ans, et à implorer, pour une somme misérable, le secours du modeste docteur.

1. La lettre ne porte pas de date; la marque de la poste indique qu'elle fut écrite à East Barnet. Elle fut publiée pour la première fois dans le *London Magazine* de novembre 1824, p. 413, à la suite de l'avis suivant : « The following very interesting letter has been recovered from oblivion, or at last from neglect, by our friend Elia, and the public will no doubt thank him for the deed.... »

2. Ainsi s'explique le fait rapporté par Johnson avec une apparence de dédain contre laquelle Buchan s'élève indigné : « His first want was a pair of shoes » (*Life of Thomson*).



Mais, d'autre part, la deuxième partie de sa lettre nous montre qu'en dépit de ces déboires, cette sorte de retraite à quelques milles de Londres, dans un pays monotone et plat [1], sans les nécessités d'un travail assidu, ni les attractions des plaisirs, était (il ne s'en doutait pas) la plus précieuse faveur que pût lui assurer la fortune. Car dans ce loisir fructueux de East Barnet il mûrissait l'œuvre qui allait, du premier coup, faire de lui un des grands écrivains de son temps. Déjà la lettre à Mallet, du 10 juillet, mentionnait un « poème » que Thomson soumettait aux observations de son correspondant. Il s'agissait très probablement de l' « Hiver ». Ici l'œuvre est expressément indiquée. Le poète se propose une description de la nature sous son costume le plus lugubre. Suivant l'exemple donné par Riccaltoun dans la pièce qu'il admire si vivement, il fait le tableau des scènes horribles et grandioses que présente la dure saison : inondations, tempêtes, etc. L'hiver est précoce cette année, et, sans parler des souvenirs de Southdean, il a sous les yeux le modèle de ses peintures.

Cependant le poème se développe. Ces descriptions où Thomson voyait d'abord un amusement destiné à être abandonné pour tout autre sujet qui lui viendrait à l'esprit [2], il commence à penser qu'elles peuvent se grouper et s'organiser en une œuvre nouvelle à la fois par le sujet et par la forme. Il pense qu'elle lui permettra d'affronter le jugement de ces critiques et de ce public à qui il demande de l'accueillir parmi les poètes anglais. Mais il faut préparer cette publication; il faut se rapprocher de Londres où sont les éditeurs qui lancent les ouvrages, les critiques dont l'opinion assure le succès, et les patrons qui récompensent le mérite. Thomson dit donc adieu à ses humbles occupations auprès du noble bambin. Il quitte lord G. Binning. Leurs relations restent d'ailleurs excellentes; et, deux ans plus tard, il songera à lui dédier le poème qui doit succéder à l' « Hiver » [3]. Il partagea son temps,

1. « This country I am in is not very entertaining; no variety, but that of woods, and them we have in abundance; but where is the living stream? the airy mountain? or the hanging rock? »

2. « .... Being only a present amusement, it is ten to one but I drop it whenerve another fancy comes across. » (Lettre à Cranstoun, de septembre 1725.)

3. Quelques-uns des renseignements sur Thomson que Boswell put fournir à Johnson lui venaient de sir David Dalrymple, plus tard lord Hailes, cousin du jeune Thomas, l'élève de Thomson.

après ce départ d'East Barnet, entre Twyford [1], la résidence d'été de la famille Montrose, et Londres. Il y trouvait son vieil ami, Mallet; il y eut bientôt aussi pour ami le plus jeune des élèves de celui-ci, lord George Graham. Peut-être est-ce à cette époque qu'il fréquenta Hammersmith et la taverne où la tradition prétend qu'il écrivit une partie de son poème. Entre les deux « Malls », en face d'un coude de la Tamise d'où l'on aperçoit un paysage étendu, nu, plat et auquel l'hiver donne un aspect de désolation lugubre, subsiste encore un petit cabaret qui prenait jadis le titre de café. Plus modeste aujourd'hui l'enseigne qui se balance au-dessus de la porte, dans la ruelle étroite par où l'on accède à l'établissement, porte seulement ce nom « The Doves », les Colombes. « Thomson s'y rendait « volontiers quand la Tamise était gelée, et tout le pays couvert « de neige. Le fait est bien établi, et beaucoup de personnes « viennent visiter l'endroit », disait Faulkner vers 1830 [2]. La tradition n'a pas disparu depuis lors. Les admirateurs de Thomson ne s'y rendent plus aussi nombreux, et c'est dommage, car ils trouveraient là quelques restes curieux du vieux village suburbain. La taverne des Colombes, comme plusieurs des petites maisons qui bordent le fleuve, date au moins du temps de la reine Anne. Il n'est pas sûr que le mobilier soit aussi ancien. Cependant la patronne de l'établissement, qui sert à boire aujourd'hui plus souvent aux terrassiers du voisinage qu'à des poètes, vous montre la table « où s'asseyait le grand Thomson pour écrire les Saisons ». La tradition, on le voit, a gagné en précision depuis Faulkner. La brave femme a même entendu dire que Thomson habitait la maison voisine. Le silence de Faulkner sur cet intéressant renseignement nous fait craindre que la tradition ne se soit enrichie d'additions apocryphes.

Une autre indication, dont l'origine est difficile à contrôler, nous dit qu'il vint habiter dans la maison de Millan le libraire, et qu'il y acheva le poème dans une chambre au-dessus de la boutique [3].

1. Dans le Hampshire, entre Winchester et Southampton.

2. *An Historical and Topographical Account of Fulham; including the hamlet of Hammersmith*, by T. FAULKNER, p. 359.

3. « T. Park has written on his copy of the 1st edition of Spring, now in Mr. Bolton Corney's possession : John Egerton told me that he (Thomson) lived some time with Millan. J. Egerton, the bookseller, was Millan's successor at Whitehall. » (P. CUNNINGHAM, *Correspondence of*

En quelque lieu que ce soit, il termine le poème pendant l'automne de 1725. Tout en poursuivant son travail, il s'est créé peu à peu des relations dans la société de la capitale. Avec Mr. Elliot, dont James lui-même disait à Cranstoun l'accueil aimable, un de ses premiers protecteurs fut Mr. Duncan Forbes de Culloden [1], le « Lord-Advocate », que ses fonctions retenaient alors à Londres, auprès du Parlement. Il avait vu en Écosse quelques poésies de son compatriote. Il s'intéressa chaudement à lui, le reçut et le fit connaître à plusieurs de ses amis, grands seigneurs et hommes d'État, écrivains illustres ou artistes en vogue : le duc d'Argyle [2], le comte de Burlington, sir Robert Walpole, le Dr. Arbuthnot, Pope, Gay, le peintre

Thomson and Mallet, p. vi.) — Rob. Bell dit de son côté : « Removing from Barnet to the house of Millan, the bookseller, in Charing-Cross, he completed the poem in the apartment over the shop ». Et le biographe ajoute une note où il indique la maison avec une précision qui semble devoir donner confiance. Malheureusement l'indication est inexacte en ce qui concerne l'adresse de Millan à ce moment et la valeur de tout le renseignement s'en trouve diminuée d'autant. J. Millan, que les biographes confondent souvent avec son confrère A. Millar, n'habite alors ni Whitehall ni Charing-Cross, mais, comme le disent les ouvrages sortis de son magasin, la maison de Locke's Head, dans Shug-Lane, près de l'extrémité supérieure de Hay-Market. Nous le trouvons établi dans New Street en 1727 (édit. de *Summer*), à Pall Mall en 1728, et près de Scotland Yard, Whitehall, vers 1730. Il ne se fixe près de Charing-Cross que plus tard.

1. Cet homme d'État distingué était né en 1685. Il avait débuté au barreau d'Edimbourg en 1709, et le duc d'Arygle lui avait confié l'administration de ses biens. Sa carrière au barreau fut rapide et brillante. Il est nommé « Deputy-Advocate » en 1716, envoyé au Parlement en 1722 et, en 1725, devient « Lord-Advocate ». Dix ans plus tard il occupe une des hautes fonctions de la magistrature écossaise comme l'un des « Justiciary Lords ». En 1737 enfin, il est nommé « President of the court of session », c'est-à-dire principal juge pour les affaires civiles. Il rendit en cette qualité de précieux services pendant l'insurrection de 1745, et s'efforça de calmer l'animosité de partis hostiles, d'amener la paix et de la rendre durable. Il mourut en 1747 et laissa la réputation d'un magistrat intègre et d'un homme d'État habile. Les savants, les écrivains et les artistes écossais trouvaient en lui un protecteur aussi éclairé que bienveillant.

2. John, duke of Argyle, né en 1678, hérite en 1703 de la pairie écossaise de son père, et est élevé à la pairie anglaise en 1705. Il servit avec distinction sous Marlborough, fut ambassadeur en Espagne, et devint un des orateurs de marque du Parlement, ainsi que l'a rappelé Pope :

« Argyle the state's whole thunder born to wield,
And shake alike the senate and the field. »

Commandant en chef des troupes écossaises, il réprima avec vigueur et avec habileté la rébellion de 1715. Après quelques années de retraite il mourut en 1743. Tous les poètes du temps ont vanté, outre ses qualités de guerrier, de diplomate et d'homme d'État, son goût pour les lettres et sa bonne grâce parfaite.

Aikmann [1] avec lequel Thomson se lia d'une étroite amitié. Mallet l'introduisit dans une société moins élégante et moins correcte : celle des auteurs qui attendaient encore le succès et la fortune. Il y avait bien des éléments dans ce groupe très mélangé. Tout n'y était pas édifiant. Mais on y avait de l'esprit, de la verve, une gaieté facile; et, après la réclusion d'East Barnet ou les élégances cérémonieuses des Montrose ou de Mr. Forbes, Thomson retrouvait sans doute avec quelque plaisir cette société un peu bohème. Nous le voyons lié avec Richard Savage, le prototype d'une classe d'écrivains nombreux alors, qui, avec quelque talent, peu de scrupule et beaucoup d'orgueil, aspiraient à la gloire la plus haute, mais, en attendant, mettaient leur plume au service des hommes d'État ou des libraires sans regarder de trop près à la nature des besognes imposées. Un autre personnage curieux du groupe est le poète Clio, de son vrai nom, Martha Fowkes [2]. Elle aimait les lettres, et les hommes de lettres. Ses mœurs étaient fort légères et ses bonnes grâces réparties avec une libéralité déplorable entre les jeunes poètes du jour. Mais elles étaient réservées, paraît-il, exclusivement à cette portion de la société londonienne [3]. Mallet semble en ce moment être en fort bons termes avec elle. Elle se montre au moins avec tous obligeante et bon camarade. Dix ans plus tard, Aaron Hill, homme sérieux et de vie très digne, apprenait avec une vive douleur la mort de cette Muse de Grub-Street [4].

1. Né en Ecosse en 1682, se destinait au barreau et montrait un goût très vif pour la peinture. Il fut élève de Médina, et, après un voyage en Italie, renonça au droit, pour s'adonner entièrement à l'art. Le duc d'Argyle le patronnait en Écosse, et de nombreux encouragements l'appelèrent à Londres. Il y peignit les portraits du duc, celui de la comtesse de Burlington, de lady Grizell Baillie, de ces mêmes hauts personnages qui favorisaient les débuts de Thomson. Mais il fut atteint d'une maladie qui, après de longues souffrances, l'emporta en 1731. Nous verrons que Thomson consacra quelques vers à son souvenir. Le portrait que fit Aikman de son ami date de cette année 1725.

2. Elle était née en 1690 et mourut en 1736. Fille d'un officier, le major Fowkes, elle épousa un Mr. Arnold Sansom. Curll avait publié d'elle certaines « Épîtres à Clio », après quoi elle prit ce nom comme pseudonyme, jusqu'à ce que, sur le conseil de Mallet, elle l'eût remplacé par celui de Mira.

3. M. Bolton Corney (*Athenæum*, 26 juil. 1859, p. 78) donne une liste terriblement longue des écrivains qu'elle aurait tour à tour distingués : Bond, Mitchell, Mallet, Thomson, Aaron Hill, Rich, Savage, Dyer. Ce dernier soupire et meurt pour elle dans la plupart de ses petites pièces.

4. « Poor C — o! It is long since I met with an affliction more sensible

Le poème achevé, ce fut encore l'officieux Mallet qui se chargea de trouver un éditeur. Il se mit en campagne, dit un biographe, par une journée de novembre, et, accompagné d'un autre ami de l'auteur, s'en fut offrir l'ouvrage à tous les libraires du Strand et de Fleet Street. Pas plus alors que depuis on ne trouvait facilement acquéreur pour les vers d'un poète inconnu; et, quand enfin on eut décidé John Millan à tenter l'aventure, il paya, dit-on, trois livres sterling, soixante-quinze francs, l'œuvre sur laquelle Thomson comptait pour forcer les portes de la renommée [1].

C'est là un des détails les plus connus de la vie de notre auteur. Ce prix payé pour une des œuvres maîtresses de la poésie anglaise est devenu un des documents célèbres de l'histoire anecdotique des écrivains et de leurs rapports avec les éditeurs. Ni le libraire qui a acheté la propriété du « Paradis Perdu » [2], ni celui à qui Savage vendit son *Wanderer* [3], ni celui à qui Johnson abandonna son poème satirique, *London* [4], ni les Griffiths et les Newbery qui exploitèrent à si peu de frais le talent fertile d'Olivier Goldsmith, aucun de ces industriels n'est arrivé à ce taux resté fameux des trois livres payées par Millan pour l' « Hiver ». C'est un « record » que l'honnête libraire établissait là sans s'en douter. — Telle est l'opinion généralement accréditée. En réalité la négociation est beaucoup moins remarquable. Ce chiffre de trois livres nous vient d'une autorité très suspecte, car, dans la note où il figure, le renseignement est accompagné de plusieurs autres dont l'inexactitude est manifeste [5]. D'ailleurs les paroles du biographe qui a la respon-

than the information you sent me concerning her. » (HILL's *Works*, édit. 1752, lettre du 23 juin 1736.)

1. *The Seasons*, édit. 1770. — *Life by Murdoch with notes by* WRIGHT, (note VIII).

2. L'auteur recevait 5 livres, et devait en recevoir encore 5 après la vente de 1 300 exemplaires.

3. Savage vendit la propriété de ce poème pour 10 guinées dont il rendit 2, afin que les deux dernières feuilles qui avaient été imprimées de façon incorrecte fussent recommencées. (JOHNSON's *Life of Savage*.)

4. Acheté par Dodsley en 1738 pour 10 guinées. Le même éditeur donnait, en 1749, 15 guinées de la satire, *On the Vanity of Human Wishes*.

5. « The Poem on Winter was written by Mr. Thomson in 1724, a few months after his coming to London. He had no friend here but Mr. Mallet, his schoolfellow; who, with an intimate acquaintance, walked one day in the month of November to all the booksellers in the Strand and Fleet Street to sell the copy of his season and at last agreed with Mr. Millar (who then

sabilité de l'anecdote ont reçu une interprétation précise qu'elles ne comportent pas. « Le libraire, nous dit-il, ne voulut « avancer que trois livres. » Cela ne signifie pas nécessairement qu'il ait acheté le poème pour cette somme. De fait nous savons que l'argent reçu de Millan pour l' « Hiver » n'a en rien gêné l'auteur quand il commença, dès 1728, à recueillir des souscriptions pour les « quatre Saisons », ni quand il vendit le poème complet à Millar. Cela suffirait à montrer que le premier éditeur n'avait pas acquis un droit de propriété. Mais nous avons un autre document qui ne laisse guère de place au doute. Un jugement de la Cour du Banc du Roi, qui a contribué à fixer pour longtemps en Angleterre la jurisprudence en matière de propriété littéraire, est intervenu, en 1769, à la requête de Millar, poursuivant le libraire Taylor pour avoir imprimé les « Saisons » [1]. Après un long débat où toutes les circonstances de la publication des diverses parties du poème furent rappelées et vérifiées, les juges rendirent une sentence qu'accompagnent entre autres les considérants suivants : « James Thomson Esq. « a fait d'abord publier et imprimer « les Saisons » pour son « propre usage et bénéfice »..... « Andrew Millar en 1729 acheta « l'ouvrage, pour une somme importante, à James Thomson, « l'auteur et le propriétaire [2]. » L'éditeur de l'intéressant opus-

lived in a little shop in Fleet Street), and the chief motive with him was that the autor was his countryman; for after several arguments he would advance no more than three pounds for it.... This poem sold so well that Mr. Millar gave Mr. Thomson fifty pounds for that on Spring and increased the copy money for the Summer and Autumn. » (*The Seasons... with Life...*, by G. Wright, note viii.)

La note fourmille d'erreurs. Thomson vient à Londres et écrit l' « Hiver » en 1725 et non en 1724. Le poème est publié par Millan et non par Millar. Ni l'un ni l'autre de ces deux éditeurs n'habitait alors Fleet Street.

1. Le fameux Dr. Blackstone était conseil du plaignant.

2. Mr. Justice Willes, appelé le premier à énoncer son opinion, dit, entre autres choses : « The jury have found this special verdict : They say the work is an original composition by James Thomson, Esquire... at first published and printed by James Thomson for his own use and benefit at several times between the beginning of the year 1727 and 1729, the same having never before been printed elsewhere. And the special verdict farther finds, Andrew Millar, the plaintiff, in the year 1729, purchased this work called the Seasons for a valuable consideration, of James Thomson the author and proprietor, to him, his heirs and assigns for ever »... (*Speeches and arguments* of the Court of King's Bench... in the cause Millar against Taylor.... Printed for William Coke, Leith, MDCCLXXI.)

Les circonstances de fait rappelées par ces considérants sont loin d'être toutes exactes; mais il est évidemment acquis à la cause que

cule auquel nous empruntons ces citations ajoute lui-même (et c'est sans doute un écho des débats) que l'œuvre rapporta à l'auteur environ 1000 guinées tandis qu'il en restait propriétaire, et avant qu'il la vendît à Millar pour 160 livres[1]. — L'anecdote du poème payé trois livres doit donc, bien que la biographie de Thomson en puisse perdre un trait piquant, aller rejoindre les légendes controuvées qui, mises en circulation par un chroniqueur imaginatif, puis docilement reproduites, finissent par obtenir une créance à laquelle elles n'ont nul droit.

II

C'est au mois de mars 1726 que parut l' « Hiver ». C'est donc cette date qui marque le moment capital de la carrière de notre poète. La vie lui avait été jusque-là ce qu'elle est pour tous les hommes qui n'ont à compter que sur eux-mêmes. Il avait connu « les rudes épreuves que dissimule l'indigence « modeste,... le mépris de l'orgueil opulent, et les mille autres « maux de la pauvreté[2] ». Il pouvait cependant songer sans trop d'amertume à cette période de difficiles débuts. Elle n'avait pas été trop prolongée : il était à Londres depuis un an exactement. Elle ne lui avait pas montré la société uniquement égoïste et impitoyable aux faibles : il avait rencontré chez beaucoup une courtoisie bienveillante, à défaut d'un concours très efficace. Il avait surtout senti à ses côtés une amitié vaillante et active qui l'avait encouragé, soutenu, guidé, qui avait aplani pour lui les obstacles, en mettant au service de son génie un utile savoir-faire pratique[3]. Il n'avait tenté, pour

Thomson n'avait pas vendu à Millar son droit de propriété, et c'est tout ce qu'il nous importe de relever.

1. « The author of the Seasons reaped about a thousand guineas profit while the work was his own property; he sold it in 1729 to Millar for 160 pounds.... » (Note ajoutée aux considérants de l'opinion de sir Joseph Yates, un des quatre juges.)

2. The shock severe that modest want conceals,
The oppressor's scourge, the scorn of wealthy pride
And poverty's unnumbered ills beside.
(*On the Death of his Mother*.)

3. Ce qui chez Mallet n'était alors qu'adresse mondaine et entregent est devenu plus tard indélicatesse et absence de sens moral. Mais si Mallet,

s'assurer la fortune, aucun acte dont il eût à rougir, et n'avait rien perdu de ce fonds de bonne humeur égale, de sociabilité joyeuse et indulgente et de philosophique insouciance qu'il avait apportées à Londres. Il avait donc cette bonne fortune d'avoir traversé les premières et inévitables épreuves sans qu'elles laissassent en lui ni souvenir humilié, ni levain de misanthropique égoïsme. A partir du mois de mars 1726, il est entré dans les rangs des écrivains en renom; il rencontrera sans doute encore des difficultés et des déboires; mais la notoriété lui est désormais assurée, en attendant la gloire.

Le succès du poème fut-il immédiat? C'est encore là un des points sur lesquels une légende s'est formée qui ne résiste guère aux investigations précises. On a répété, sur la foi de biographes dont l'affirmation pouvait être facilement contrôlée, que l' « Hiver » resta longtemps chez l'éditeur sans être ni vendu, ni lu, jusqu'à ce qu'un homme de goût en eût célébré le mérite dans les cercles littéraires. Mais les informations sont en désaccord dès qu'il s'agit de déterminer qui fut cet homme de goût. Shiels nomme Whately, et Johnson Whatley, Warton dit J. Spence, Goodhugh dit Mitchell et Dalloway dit Rundle [1]. Voilà bien des critiques empressés à assurer le succès du poème; ils font déjà un petit public à eux seuls. Quant au grand public, voici ce qu'en dit l'auteur d'une ancienne biographie de Thomson : « Ce qui paraîtra un peu surprenant, c'est que les « critiques de profession furent les seules personnes qui hési-

écrivain ministériel, exécuteur testamentaire de Bolinghsoke ou éditeur de la vie du grand Marlborough, mérite de sévères reproches, il est juste de porter à son actif ce dévouement affectueux pour un compatriote dont il n'avait alors rien à attendre, en qui plutôt il pouvait voir un rival. Shiels insiste sur ce fait que, pendant de longues années, jamais un nuage n'a voilé l'amitié des deux poètes.

1. « One Mr. Whately, a man of some taste in letters. » (Shiels, *Cibber's Lives.*)

« Mr. Whatley, a man not wholly unknown. » (Johnson.)

« The Winter lay like waste paper at the publisher's until a gentleman of taste, Mr. Mitchell, promulgated its merits into the best circles. » (Goodhugh, *The English Gentleman's Library Manual*, p. 294.)

« During this era he (Dr. Rundle) became more known to the republic of letters by the liberal support he gave to Thomson upon his publishing his Winter. » (*Letters of the late Thomas Rundle*, with Memoirs, by James Dallaway, 1789.)

Enfin Warton dit, dans son *Essay on the Genius of Pope*, que le poème resta longtemps négligé jusqu'à ce que l'attention du public fût éveillée par la mention favorable qu'en fit Spence dans son *Essay on the Odyssey.*

« tassent à donner leur approbation » [1]. Et Murdoch, le contemporain et l'ami de l'auteur, constate que « le poème fut « universellement admiré dès qu'il fut lu ».

La vérité est que le succès fut en effet très prompt. Sans doute les exemplaires ne furent pas enlevés dès le jour de la mise en vente, comme si l'auteur avait été déjà célèbre. Il fallut que le public fût informé de la valeur de l'œuvre, et du talent de ce poète nouveau [2]. Mais nous savons que les avis de ce genre se répandirent sans retard. L'honneur que nous avons vu réclamer pour chacun des personnages nommés plus haut leur revient à tous collectivement. Nous ne sommes pas surpris de trouver parmi ces admirateurs de la première heure A. Mitchell, compatriote de l'auteur, et homme d'une haute intelligence [3], ni Rundle, esprit d'une rare indépendance en même temps que fin lettré [4]. Spence [5] s'était fait une vocation de découvrir les talents ignorés. Il avait ainsi prôné et patronné à leurs débuts Dodsley, le domestique devenu homme de lettres, le poète aveugle Blacklock, l'érudit tailleur Rob. Hill,

1. « What will appear a little surprising, the professed critics were the only persons that hesitated to give their approbation. » (*The Works of Thomson*, Edinb., 1772.)

2. Il n'en a pas été autrement du premier poème important de Pope lui-même : « Pope's Essay on Criticism was not sold before one month ». (D'Israeli, *Quarrels of Authors*, p. 280.)

3. Mitchell fut ambassadeur à Berlin, et sut représenter dignement la diplomatie anglaise auprès d'un joueur tel que le Grand Frédéric. Les lecteurs des études de M. le duc de Broglie sur l'histoire diplomatique de la France au XVIII[e] siècle, connaissent bien A. Mitchell et son rôle à Berlin.

4. Thomas Rundle LL D. (1686-1743) devint en 1735 évêque de Derry, Comme théologien ses opinions étaient suspectes d'hétérodoxie. Ses démêlés avec l'évêque de Londres, Edmond Gibson, ont beaucoup occupé la société du temps. Ils ont été l'occasion du poème de R. Savage, *The Progress of a Divine*. Pope disait de lui dans son journal : « Rundle has a heart », et Swift écrivait :

> Make Rundle bishop! fie for shame!
> An Arian to usurp the name!
> (*On Dr. Rundle, bishop of Derry.*) Swift, vol. III, p. 92.

Rundle, très répandu dans la société de son temps, s'y faisait remarquer par l'élégance de ses manières et par l'éclat de sa conversation. Ses lettres à Mrs. Sandys, publiées longtemps après sa mort, nous montrent bien un appréciateur éclairé des hommes et des choses du monde des lettres.

5. Joseph Spence (1699-1768), fellow de New-College, Oxford, en 1722, — professeur de poésie à Oxford de 1728 à 1738, — Regius Professor d'histoire moderne, 1742. L' « Essai sur la traduction d'Homère » de Pope parut à Londres, la 1[re] partie en juin 1726 et la 2[e] en 1727.

et d'autres encore. Quant à ce Whately ou Whatley, qui est cité plus souvent que les autres, il y a quelque difficulté à fixer sa personnalité. On a supposé qu'il s'agissait du Rev. Robert Whatley, qui devint plus tard « prebendary of York ». Nous trouvons en effet parmi les souscripteurs à l'édition de 1730, le Rev. Mr. Whatley. Il est cependant un Robert Whatley qui ne semble pas être le même, et qui pourrait bien, plutôt qu'un membre du clergé, être visé par la dédaigneuse indication de Shiels et de Johnson. C'est un personnage remuant et intrigant, dont certain opuscule figure parmi les brochures politiques du temps [1], et ressemble fort, il faut bien le dire, à une tentative de chantage à l'adresse de Walpole. Il a Millan pour éditeur, et se vante de ses relations d'amitié avec Mr. Hill. Voilà plusieurs points de contact possible avec Thomson. Mais notre embarras est surtout grand devant l'affirmation très positive du Rév. Richard Whately D. D., qui revendique pour son oncle Thomas Whately, auteur d'un traité sur l'art des Jardins, l'honneur d'avoir le premier (disons un des premiers) appelé l'attention sur l'œuvre de Thomson [2].

Il n'est plus d'incertitude ni d'obscurité quand nous en venons à un cinquième patron du poème que les biographes mentionnent moins, mais qui seul a pour lui le témoignage de Thomson.

1. *A short History of a ten years negotiation between a Prime Minister and a Private Gentleman.* Printed for J. Millan, near Charing Cross. By the author of *A Discourse on Fornication* (Robert Whatley).

Dans le même volume (Brit. Mus. E 2029) sont reliées trois lettres de R. Whatley au premier ministre (Rob. Walpole), où l'auteur expose longuement ses antécédents. Il a voyagé auprès des cours étrangères; il a eu l'honneur de connaître le roi; il a été l'ami d'hommes tels que le feu comte de Pembroke, sir Isaac Newton, et Mr. Hill.

2. « The earliest writer, we believe, on the subject (Landscape Gardening) was my uncle Thomas Whately.... The French poet De Lille in his poem of « Les Jardins » does acknowledge him as his master. Mr. Whately was distinguished as a man of taste in more than one departement. Being by many looked up to with deference in such matters, it was he who first brought into notice Thomson's Seasons, and this laid the foundation of its great popularity. »

Ce Thomson Whately est l'auteur des *Observations on modern Gardening* (2e édit., 1770) dont parle H. Walpole dans une lettre adressée de Paris à la comtesse d'Ossory (Aug. 11th 1771) : « The taste for English gardening makes a great progress here, not owing, alas! to mine, but to Mr. Whately's book which has been translated ». Il est connu aussi pour ses *Remarks on some of the characters of Shakespeare* que son frère, le père du Révérend Richard Whately, publia en 1785.

Mallet avait sollicité pour l'œuvre de son ami le jugement d'Aaron Hill, poète, historien, inventeur et critique, au total homme fort répandu [1]. Dès le 5 avril, Thomson pouvait remercier Hill d'une approbation qui était pour le poème une promesse de succès. Ce fut le début entre les deux hommes d'une durable amitié, et l'occasion d'une série de lettres qui nous sont conservées. La reconnaissance de Thomson s'y exprime avec un excès d'humilité, avec un débordement d'admiration et de flatteries tout à fait extraordinaires. Johnson est, à ce sujet, très sévère pour le jeune poète [2]. On a supposé que les conseils de Mallet n'avaient pas été étrangers à l'adoption de ce ton d'enthousiasme exubérant. Hill, qui prodiguait volontiers les éloges, et qui s'entendait à les distribuer avec esprit et avec tact, aimait pour son compte la flatterie même exagérée et brutale. Reconnaissons ici, pour atténuer les torts de Thomson, que ses hyperboles ont pour objet, non pas de lui assurer un protecteur utile, mais de remercier un des maîtres de la littérature, pour un appui gratuitement et généreusement accordé. Il n'en reste pas moins quelque chose d'amusant pour nous dans le ton de cette correspondance, quand nous comparons au rang qu'elle établissait entre les deux écrivains celui que la postérité leur a assigné. On en jugera par ce début de la première lettre.

1. Aaron Hill est resté connu surtout par ses démêlés avec Pope, et la dignité qu'il sut conserver devant les attaques injustes et les tergiversations misérables de l'auteur de la *Dunciad*. C'était un écrivain prolifique, un esprit chercheur et inventif, un homme aimable, serviable et généreux. A l'époque où commencent ses relations avec Thomson, il a déjà écrit un ouvrage d'histoire important (*A history of the Ottoman Empire*, 1709), des tragédies, des poèmes, des « essais » sur la fabrication de l'huile de hêtre, sur la houille, sur le vin, etc. Ses œuvres les plus récentes sont une tragédie, « Henri V » (1723), et un poème, « l'Étoile du Nord » (1725). Il publie le *Plain Dealer* et c'est à ce titre surtout que son appui est précieux pour un jeune auteur. Il y fera paraître l'année suivante la ballade célèbre de Mallet, *William and Margaret*. (*The Plain Dealer*, n° 36, 14 juillet 1727.)

2. « Thomson obtained likewise the notice of Aaron Hill, whom, being friendless and indigent, and glad of kindness, he courted with every expression of servile adulation. » (*Life of Thomson*.) Il serait juste d'opposer à cette condamnation rigoureuse ce que le docteur dit lui-même à un autre moment : « To charge all unmerited praise with the guilt of flattery... is to discover great ignorance of human nature ». (*Life of Halifax*.)

« Monsieur,

« J'ai vu la lettre que vous avez écrite à mon ami, Mr. Mallet, « samedi, et, bien que je ne puisse m'enorgueillir de l'honneur « et du bonheur de votre connaissance, bien que je doive appro- « cher avec la plus extrême déférence et la plus extrême véné- « ration un génie aussi éminent, cependant mon cœur débor- « dant ne peut se laisser arrêter aux formes ordinaires; et il « faut que vous me permettiez la joie d'épancher mes meil- « leurs remerciements... [1]. »

Hill reçut ces effusions avec une gracieuse condescendance. Une seconde lettre nous montre chez Thomson un enthousiasme encore accru, et confinant à l'extravagance : ... « Tandis que « je médite sur vos lignes encourageantes, j'oublie pour un « moment l'égoïsme, l'avilissement et la cruauté des hommes, « et il me semble je suis dans la société d'êtres meilleurs et de « plus noble essence [2] ». La même lettre fait allusion à une entrevue proposée par Hill, et qui eut lieu le 26 avril. Le lendemain le jeune poète remercie dans des termes où sa reconnaissance perd toute notion de mesure et de bon sens :

« Quand je songe combien je fus hier vraiment heureux dans « votre société, il m'est impossible d'empêcher le sentiment de « ce bonheur de s'épancher au dehors dans ces remercie- « ments.... Il n'y a personne qui rende la nature humaine plus « aimable que vous; personne en même temps qui rende plus « méprisable la plus grande partie des hommes : et, quitter « votre compagnie pour se mêler au troupeau des humains, « c'est, comme Nabuchodonosor, descendre d'un trône pour « paître avec les brutes des champs... [3]. »

1. « *To Aaron Hill Esq.*

« April 5, 1726.

« Sir,

« Having seen a letter you wrote to my friend Mr. Mallet, on Saturday last, though I cannot boast the honour and happiness of your acquaintance, and ought with the utmost deference and veneration to approach so supreme a genius, yet my full heart is not to be repressed by formalities; and you must allow me the pleasure of pouring forth my best acknowledgments.... »

2. « ... While I meditate your encouraging lines, for a while I forget the selfishness, degeneracy, and cruelty of men, and seem to be associated with better and more exalted beings.... » (Lettre du 18 avril 1726.)

3. « When I reflect how truly happy I was, yesterday, in your company

Savage était présent à cette réunion. Thomson crut constater en lui un respect mêlé de crainte en face de l'imposant Aaron Hill [1]. Ce sont là des sentiments que nous nous attendions peu à trouver chez le personnage. Son front n'était pas de ceux sur lesquels il puisse y avoir lieu d' « écraser la bosse du respect [2] ». Son mutisme a dû être mal interprété par Thomson; et nous sommes plutôt tentés de croire qu'il assista au dialogue en auditeur un peu narquois, prompt à en recueillir les traits les plus piquants pour en amuser peut-être le cercle intime de Mr. Pope [3].

Nous pouvons supposer que, de toutes les félicitations qui accueillirent le poème, aucune ne fut plus agréable à l'auteur que celle qui lui vint de son premier conseiller, de l'amical confident de ses premiers essais et de ses jeunes espérances. « Quand Mr. Riccaltoun vit pour la première fois l'« Hiver » de « Mr. Thomson, chez un libraire d'Édimbourg, il en fut vivement « impressionné, et, après avoir lu certains vers, il laissa, dans « l'excès de son admiration, tomber le livre de ses mains [4]. »

Si grand et si prompt qu'ait pu être le succès, il eût été

it is impossible for me to restrain my sense of it from breaking out into this acknowledgment.... There is none that renders human nature more amiable than you; and, at the same time, none that renders the greatest part of it more contemptible : and to descend from your company, and mingle with the herd of mankind, is like Nebuchadnezzar's descending from a throne, to graze with the beasts of the field.... » (Lettre du 27 avril.)

1. « It gives me an additional pleasure to reflect how justly pleased, too, Mr. Savage was. Nothing is to me a stronger instance of the unimprovable nature of that unhappy creature of whom you speak so compassionately, notwithstanding of the barbarous provocation he has given you, than his remaining bleak and withered, under the influences of your conversation.... » (Même lettre.)

2. Proudhon, *Correspondance.*

3. « Savage was of great use to Mr. Pope, in helping him to little stories, and idle tales of many persons whose names had long since been forgotten, had not Mr. Pope mentioned them in his Dunciad. » (Life of A. Hill in Cibber's *Lives.*)

C'est le même renseignement que le Docteur répète en langue johnsonienne : « He was considered as a kind of confederate of Mr. Pope, whom he was suspected of supplying with private intelligence and secret incidents; so that the ignominy of an informer was added to the terror of a satirist ». (Johnson, *Life of R. Savage.*)

4. « When Mr. Rickerton first saw Mr. Thomson's Winter, which was in a bookseller's shop at Edinburgh, he stood amazed and after he had read the lines quoted below (Induction to Winter), he dropt the poem from his hand in the ecstasy of his admiration. » (Shiels, *Cibber's Life of Thomson.*)

surprenant que nulle critique ne vînt se mêler au concert des éloges. Samuel Johnson disait au moment où allait paraître son premier livre : « Quelle réception je dois trouver sur le « rivage, je l'ignore. Je ne sais si je verrai sur la côte une « Calypso qui m'appelle, ou un Polyphème qui me fasse « obstacle. Mais si c'est Polyphème qui se présente, gare à son « œil [1] ! » — Thomson, nous l'avons vu, a rencontré sur le rivage la menue monnaie de Calypso ; il y a aussi trouvé Polyphème. Joseph Mitchell était un de ses anciens camarades d'Université, celui-là même qui l'estimait un pur lourdaud. Lui aussi était poète, et lui aussi venait chercher la fortune à Londres. Après la publication de l' « Hiver » il adressa à l'auteur son jugement sous forme de distique :

« Les beautés et les défauts se montrent là si pressés — que « je ne puis voir les premières tant sont proches les derniers [2]. »

La critique ne fut pas du goût de Thomson, malgré la part d'éloges qu'elle impliquait; et il répondit par ce quatrain :

« Pourquoi autre chose que des défauts, insolent Mitchell? « pourquoi — une seule beauté se montre-t-elle à ton œil « flétri? — Une condamnation pire que ta damnation, si cela « est possible, — c'est là tout ce que je demande, et tout ce que « je veux de toi [3]. »

Il faut, pour apprécier l'aménité de la réponse, savoir que Mitchell était borgne. Tout ce que purent obtenir de Thomson les instances d'amis communs, ce fut qu'il modifiât l'adjectif offensant. « Blasted » devint « blasting », l'œil flétri, un œil flétrissant. Décidément Polyphème n'avait pas à se louer de la rencontre.

D'Israëli voit ici chez notre poète la preuve d'une irascibilité ridicule [4]. Nous ne devons pas oublier qu'il s'agit d'une bou-

1. « What reception I shall meet with on the shore, I know not... whether I shall find upon the coast a Calypso that will court or a Polypheme that will resist. But if Polypheme comes, *have at his eye!* » (Cité par Forster, *Life of Goldsmith*, B. III, ch. I, p. 129.)

2. Beauties and faults so thick lie scattered here,
Those I could read, if these were not so near.
(Shiels, *Cibber's Life of Thomson.*)

3. Why not all faults, injurious Mitchell; why
Appears one beauty to thy blasted eye?
Damnation worse than thine, if worse can be
Is all I ask, and all I want of thee.

4. D'Israeli, *Literary characters. Criticism of friends*, p. 65.

tade à l'adresse d'un camarade de jeunesse. Les plaisanteries échangées ne sont pas du plus pur atticisme; mais cette bourrade brutale reste dans le goût des méchants tours que l'on se jouait jadis l'un à l'autre au « club des Grotesques ». Mitchell lui-même ne garda pas rancune au poète, et, quelque temps après, il s'efforçait de rendre service à son confrère, « pour réparer ses torts envers un génie excellent »[1].

Quant à Thomson, il avait quelques vigoureuses antipathies, et Mitchell figure en bonne place dans la liste des gens qu'il n'aimait pas. Une de ses lettres à Mallet contient ces mots : « Loin de défendre ces deux vers de ma traduction[2], je les « condamne aux derniers abîmes du Tophet poétique depuis « longtemps préparé pour Mitchell, Morrice, Rook, Cooke, Beckingham, et un long etc.[3] » Et, dans une autre lettre à Mallet : « Ce journal Britannique de samedi est plus mépri- « sable que la langue ne saurait le dire; je soupçonne fort cet « imbécile de Mitchell, à demi foudroyé des dieux[4] ».

1. « In one of his letters, in answer to Ker's question whether he was the author of Winter, he (Mitchell) says it was written by that dull fellow Thomson, who had long been the sport of their club. He says that the obligations he had latterly conferred on him were the best atonement for his petulance towards an excellent genius. » (J. Ramsay, *Scotland and Scotsmen*, p. 24.)

2. Il a bien raison de ne pas défendre ces deux vers, si, comme il semble probable, ce sont ceux par lesquels il traduit le « Me vero primum » de Virgile. On en jugera par le début :

« Me may the Muses my supreme delight »

Il cite ces vers ainsi traduits dans sa Préface à la 2e édition de « l'Hiver » pour montrer que le dévoûment aux œuvres de la Nature a inspiré à Virgile son style inimitable, « inspired the rural Virgil to write so inimitably ».

3. « Far from defending these two lines in my translation, I damn them to the lowest depth of the poetical Tophet prepared of old for Mitchell, Morrice, Rook, Cooke, Beckingham, and a long etc. » (Lettre à Mallet, du 2 août 1726.)

Le « long etc. » est en partie complété par une autre liste moins connue. Elle se trouve dans une pièce de vers fort immodestes dont Buchan a vu l'original écrit de la main de Thomson et trouvé dans ses papiers par Andrew Mitchell. L'exemplaire de Mitford, au British Museum, en contient une copie en caractères grecs. Une énumération de poètes ennemis de Pope et de l'auteur y figure, et comprend ces noms : Ralph, Theobald, Welsted, Mitchell, Cook.

4. « That British Journal of last Saturday is more contemptible than language can express; I suspect that Planet-blasted fool Mitchell. » (Lettre à Mallet, sans date, de sept. ou oct. 1726.)

Cette antipathie est du reste fort naturelle et assez louable. Ce Joseph

Du reste les critiques d'un petit cercle de confrères jaloux ne nuisent en rien au succès du poème. « Tous les gens de « goût, dit Murdoch, cherchaient à connaître l'auteur, et plu- « sieurs nobles dames se déclarèrent ses protectrices : la com- « tesse de Hertford, Miss Drelincourt (la future vicomtesse « Primrose), Mrs. Stanley, d'autres encore. » Déjà dans la société d'hommes tels que Duncan Forbes, Aikman, les Graham et les Montrose, Thomson s'était défait des manières un peu frustes, du langage et de la prononciation exotiques qu'il avait apportés d'Écosse[1]. Il acquiert dans le commerce des nobles

Mitchell qui a laissé une tragédie dont la paternité, dit-on, devrait revenir à l'obligeant Hill (*the Fatal Extravagance*), en vint à être connu comme « le poète de Sir Robert Walpole ». Il n'y avait rien de flatteur ni d'honorable dans ce patronage de l'homme d'État que Swift appelait : « Bob, the poet's foe. » (*An Epistle to Mr. Gay*, 1731.)

Quant aux poètes dont les noms accompagnent celui de Mitchell dans les deux listes, ils appartiennent à la même classe d'écrivains de peu de talent et de moins d'honneur. Ralph, un Américain venu à Londres avec Franklin, en 1724, était apte à tout. On le voit journaliste, polémiste, pamphlétaire, dramaturge, poète et historien. Partisan déclaré de la faction du Prince de Galles, Rob. Walpole l'achète à beaux deniers. Il figure au premier chant de la *Dunciad :*

« Silence, ye Wolves, while Ralph to Cynthia howls
And makes the Night hideous! Answer him, ye Owls. »

Cooke s'était imprudemment attaqué à Pope en 1725 dans son poème de « la Bataille des Poètes ». Il publie en 1727 dans le *Daily Journal* une traduction de l'épisode de Thersite, pour montrer les bévues de Pope. Aussi a-t-il sa place dans la *Dunciad.* Il vécut pendant vingt ans des produits d'une souscription, qui ne fut jamais close, en vue d'une traduction de Plaute. (Voir PERRY, *English Literature in the* XVIII[th] *cent.*, p. 256.)

Beckingham avait été un jeune prodige et fait représenter des tragédies avant l'âge de vingt ans. Il a aussi écrit un poème sacré traduit du latin de Rapin, et est mort à trente ans. « Beckingham and another gentleman published an account of the life of Savage when he was under sentence of death (1727). » (JOHNSON, *Life of Savage.*)

Besaleel Morris est l'auteur de satires sur les traducteurs d'Homère, et de nombreux articles dans les journaux du temps.

« Breval, Bond, Besaleel, the varlets caught. »
(*The Dunciad*, B. II, v. 126.)

Voir aussi dans la *Dunciad* un autre trait à la même adresse, B. III, v. 168.

1. « Duncan Forbes is supposed to have aided him in taming his language a little » (Allan Cunningham). — Forbes était en effet noté pour l'excellence et la pureté de son anglais. C'était chez les Écossais qualité assez rare pour qu'elle fût signalée quand elle se présentait, comme chez Arbuthnot, le Dr. Armstrong ou sir Gilbert Elliot, le fils de celui que nous avons vu encourager Thomson enfant. (Voir J. RAMSAY, *Scotland and the Scotsmen*, etc., vol. I, p. 311, 364.)



personnages qui le recherchent et le patronnent ces façons aisées et simples, également éloignées de l'indiscrétion et de la servilité, qui lui permettront, sans effort et sans gaucherie, pendant tout le reste de sa vie, de traiter sur un pied de parfaite dignité avec tous, depuis les écrivains besogneux jusqu'aux princes de la famille royale. De ce moment aussi datent les relations du poète avec bon nombre d'hommes que nous rencontrerons désormais mêlés à sa vie : Dodington, qui devient un de ses plus actifs protecteurs [1]; Dyer, le peintre-poète et l'auteur de *Grongar Hill*, cette œuvre sœur des « Saisons », *si parva licet componere magnis* [2]; l'acteur Quin, peut-être, bien que l'autorité du renseignement soit douteuse [3]; les poètes Young [4], Hammond [5], West [6]; John Forbes, le fils du Lord-Advocate [7]; Robertson, qui nous laissera de si précieux renseignements sur son voisin et ami, et qui nous apprend qu'à ce moment le poète habite Lancaster Court dans le Strand [8];

1. « Dodington sent his services to Thomson by Dr. Young and desired to see him... this was his first introduction to that acquaintance. » (*Spence...*, by Singer, *Mallet*, p. 327.)

2. Thomson fait de lui une mention amicale dans une lettre à Mallet du 18 juin. — John Dyer, né probablement la même année que Thomson, dans les montagnes du pays de Galles, comme notre auteur dans celles de l'Écosse, fit paraître aussi en 1726, son célèbre *Grongar Hill* (sous forme d'ode irrégulière dans un volume de Mélanges de Savage). L'œuvre certes reste bien inférieure à l' « Hiver », mais elle procède de la même inspiration, et apporte le même élément nouveau dans la poésie anglaise.

3. « About this time, I believe, commenced the friendship between Thomson and Quin. » (*The Seasons with an original Life of Thomson*, by Rob. Heron, Perth, 1793.)

4. Mentionné de façon fort irrévérencieuse dans une lettre à Mallet du 2 août. « I have not seen these reflections on the Dr.'s « Installment », but hear they are as wretched as their subject. The Dr.'s very buckram has run short on this occasion; his affected sublimity even fails him, and down he comes with no small velocity. »

5. Hammond, le poète élégiaque, le Tibulle anglais, était écuyer du prince de Galles. Thomson avait pour lui une vive affection qui nous a valu quelques vers émus sur le jeune poète gentilhomme, mort à trente ans.

6. Gilbert West.

7. John Forbes.

8. Il mourut en 1791, le dernier survivant des amis du poète. Quelques jours avant sa mort, il reçut la visite d'un « reporter » intelligent, à qui il put donner avec une entière lucidité d'esprit, et une grande précision de souvenirs, des renseignements nombreux et inappréciables sur la vie de Thomson, dont il fut l'ami pendant vingt-deux ans, le voisin à Richmond, et dont il faillit devenir le beau-frère. « I became acquainted with Thomson in the year 1726 when he published his poem of Winter. He lived opposite to me in Lancaster Court, in the Strand.... » (*Parke's Memoranda...*, dans Goodhugh's *Library...*, p. 274.)

d'autres encore recherchent son amitié. Deux mois seulement se sont écoulés depuis la publication du poème, et Thomson peut écrire à Hill : « Vous m'avez donné la gloire ».

Mais cette gloire n'assurait pas au jeune poète des moyens d'existence. L'« Hiver » avait été dédié à sir Spencer Compton, « Speaker » de la Chambre des Communes. Mallet avait écrit cette dédicace, et l'avait libéralement assaisonnée de l'ingrédient qui devait rendre le plat agréable. Les talents et les vertus de sir Spencer sont pompeusement célébrés et l'auteur lui dit en plein visage : « Comme le berger dans sa cabane « peut sentir et reconnaître l'influence du soleil, avec une gra- « titude égale à celle des grands dans leurs palais, ainsi peut-il « m'être permis de dire combien j'ai conscience de ces bienfaits, « qui de tant de vertus puissantes tombent sur cette nation « dont ces vertus sont l'ornement »[1]. L'auteur était donc en droit d'attendre du patron qu'il avait choisi quelque substantiel témoignage de satisfaction. Le « speaker » était un très puissant personnage[2]; la protection de Mrs. Howard, qui le fit un jour premier ministre, lui permettait sans doute d'intervenir dans la distribution des places et des sinécures. Or, c'étaient là les récompenses visées alors par les écrivains. Ils les trouvaient moins humiliantes et moins précaires que les faveurs sollicitées de la cour par les gens de lettres d'un âge antérieur[3]. Thomson évidemment avait, depuis son arrivée à Londres,

1. « As the shepherd in his cottage may feel and acknowledge the influence of the sun, with as lively a gratitude as the great man in his palace, even I may be allowed to publish my sense of those blessings which, from so many powerful virtues are derived to the nation they adorn. »

2. Ce Wilmington était un personnage politique auquel peut s'appliquer la spirituelle définition que l'on connaît : un imbécile longtemps méconnu. La mère de Pope l'appelait, dit-on, the Proser, et Rob. Walpole résumait son jugement en ces termes : « after all he was a poor creature ». Mais la faveur de Mrs. Howard le fit créer en 1727 baron Wilmington, et comte en 1730. Il ne fallut pas moins que son élévation au poste de premier ministre en 1742, pour que sa nullité devînt manifeste.

3. « Ils échangèrent la protection de la Cour pour la protection des hommes d'État, et celle-ci fut aussi inévitable que l'autre. Que cette protection nouvelle ait été plus agréable, plus digne que l'autre, cela est de toute évidence. » (Alex. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au* XVIIIe *siècle*, p. 353.) — Depuis l'avènement de Walpole aux affaires, la protection des ministres faisait défaut aux écrivains, aussi bien que celle de la Cour. C'est ce que Thomson et les aventuriers attirés à Londres vers la même époque n'avaient pas encore eu le temps de constater.



espéré pareille aubaine. En choisissant l'homme politique à qui dédier son poème, il avait cru s'arrêter à celui qui pouvait le plus sûrement lui assurer ce rêve de plus d'un poète, *otium cum dignitate.*

Rien ne vint; et la déception fut très grande. Sir Spencer resta tout à fait insensible à l'honneur qui lui était fait. Il ne répondit même pas aux compliments de l'auteur par l'envoi de quelques guinées. Ceci était une véritable infraction au code des usages qui régissaient alors les relations entre écrivains et grands seigneurs[1]; c'était un affront qui demandait vengeance. Hill prit vivement fait et cause pour son jeune protégé. Il lui adressa quelques vers où le manque de goût et de tact du « speaker » était signalé à l'indignation publique. Thomson le remercie, le 24 mai, avec les formules exubérantes qui continuent à remplir cette correspondance. Il exprime en particulier toute l'admiration que lui inspirent les vers les plus frappants de la pièce. L'auteur de l' « Hiver » devait faire appel à toute sa courtoisie pour s'extasier devant d'aussi médiocres imitations des distiques et des antithèses de Pope :

« Souriez de votre espoir évanoui — convaincu, trop tard, —
« que la grandeur ne réside pas toujours chez les grands[2].

« Les patrons sont les grands de la nature, non pas ceux de
« l'État; — et le génie est un titre que ne crée pas le grand
« sceau. — Les rois, de la générosité de qui découlent les prin-
« cipaux courants de la richesse, — sont pauvres en puissance,
« quand ils veulent conférer des âmes[3]. »

Une fois de plus il fallut accepter pour vivre un modeste emploi. Thomson quitta son logement de Lancaster Court, et, dans les derniers jours de mai, entra dans l' « Académie » de Mr. Watts, Little Tower Street. Il y était précepteur d'un jeune homme que l'on suppose avoir été lord George Graham, le

1. « Tickell affirms that (with Halifax) no dedication went unrewarded. » (JOHNSON, *Life of Halifax.*) Voir aussi A. BELJAME, *Le Public et les Hommes de lettres*, p. 357.

2. Smile at your vanished hope — convinced, too late,
That greatness dwells not, always, with the great.

3. Patrons are nature's nobles, not the state's;
And wit's a title no broad seal creates.
Kings, from whose bounty wealth's chief currents flow,
Are poor in power, when they would souls bestow.

second fils du duc de Montrose, et jusqu'alors un des élèves de Mallet. D'après sa correspondance avec Hill, nous pouvons conjecturer que ses fonctions lui laissaient beaucoup de loisirs, pendant les six mois passés à Little Tower Street. D'ailleurs il ne voyait là qu'une situation toute provisoire. La première édition de l' « Hiver » était épuisée, et déjà l'heureux poète s'occupait d'en préparer une seconde.

Les vers de Hill avaient, s'il faut en croire Johnson, été reproduits par quelques journaux. Sir Spencer Compton s'émut de la publicité donnée à cette affaire. Le poème et le poète auxquels il avait attaché si peu d'importance étaient en voie de devenir célèbres; il était temps de faire preuve de discernement et de générosité. On apprit donc à Thomson que le « speaker » le recevrait volontiers. L'entrevue eut lieu dans la matinée du 4 juin, et le poète la raconte aussitôt à Hill avec une bonhomie malicieuse. Le grand homme l'a reçu de façon civile — sans doute en dissimulant de son mieux son embarras, — lui a fait quelques questions banales, et lui a donné vingt guinées [1]. C'était, parait-il, le taux ordinaire auquel se payaient les dédicaces. Le « speaker » n'avait donc pas réparé ses torts par un don vraiment libéral, et Thomson ne conservait pas de cette largesse tardive une très chaude reconnaissance.

Il se trouva cependant fort embarrassé. La seconde édition allait paraître dans peu de jours. Les vers de Hill devaient y figurer, avec ceux que Mallet avait écrits sous la même inspiration. Il était pourtant difficile de flétrir publiquement l'absence de goût et l'avarice de Compton après avoir accepté son présent. Plusieurs lettres de Thomson à ses deux amis nous font assister aux péripéties d'une amusante comédie. Il voudrait bien conserver ces épîtres où de chaleureux éloges consacrent son succès; il s'efforce de décider ses deux alliés à atténuer leurs critiques, et à en effacer des reproches qui n'ont plus de raison d'être. Mais les deux poètes n'entendent pas renoncer aux vers les plus mordants de leurs satires; ce sont les mieux venus et ceux auxquels ils tiennent le plus. Toute la diplomatie de Thomson menaçait de rester impuissante dans cette affaire délicate. Quand il croyait avoir décidé Mallet à des atténuations nécessaires et faisait valoir cet exemple pour peser

1. Lettres à Hill du 4 et du 7 juin.

sur Hill [1], il apprenait au contraire que Mallet tenait mordicus à ses apostrophes indignées, et, plutôt que d'y renoncer, proposait, au grand émoi de notre poète, de supprimer le tout, éloges à l'auteur et reproches au patron. Puis, c'était Hill qui tour à tour consentait et refusait, si bien que le malheureux Thomson lui adressait une dernière et pressante demande trois jours avant le tirage de l'édition [2].

Enfin le poème fut publié vers la fin de juin [3], avec les deux pièces. Nous ne savons pas si Mallet avait changé quelque chose à la sienne [4]; il semble que Hill ait consenti à quelques retouches [5]. Une troisième pièce élogieuse s'ajoutait aux deux autres. Elle était signée du nom de Mira [6]. C'était le pseudonyme nou-

1. « ... As the case now is, one of your infinite delicacy will be the best judge, whether it will be proper to print these two inimitable copies of verses I have from you and from Mr. Mallet, without such little alterations as shall clear sir Spencer of the best satire I ever read.... » (Lettre à Hill, du 7 juin 1726.)

2. Lettres à Hill des 4, 7, 11 et 17 juin, et à Mallet du 13 juin.

3. En un format in-octavo, tandis que la première édition était in-quarto. Le nom de l'auteur n'y est plus suivi des lettres A. M. qui se voient au titre de l'édition du mois de mars, bien que, nous le savons, Thomson n'y eût point de droit. Cette édition fut l'objet, dans la même année, de nouveaux tirages qui portent, comme seule différence, des pages de titre modifiées et indiquant la 3e et la 4e édition.

4. *To Mr. Thomson on his publishing the second edition of his poem called Winter, by* David Malloch. Il semble que ce soit la dernière occasion où l'ami de Thomson ait conservé son nom patronymique. Il figure la même année (sept. 1726) sous le nom de Mallet, dans la liste des souscripteurs au *Miscellany* publié par Savage. Mais, dans ses relations avec ses amis, le nom de Mallet était depuis quelque temps adopté. La lettre de Thomson, du 10 juillet 1725, commence par ces mots : « Dear Mallet », et se termine par ceux-ci :

Nor by a mortal seen, save he
A Mallet or a Murdoch be.

Mr. P. Cunningham (édit. des « Vies de Johnson ») indique à tort ce changement comme ayant été brusquement effectué vers ce moment. Dans une lettre à Ker, de septembre 1724, Malloch dit : « My cousin Paton would have me write my name Mallet, for there is not an Englishman that can pronounce it ». — Il est une autre raison qu'il ne mentionne pas : Malloch se prêtait à une transformation en Moloch, qui déplaisait à notre Écossais.

5. *To Mr. Thomson doubting to what patron he should address his poem called Winter*, by Aaron Hill. La pièce se trouve dans le Recueil des poésies de Hill (*The English Poets in 100 vol*, 1822, vol. LX, p. 40).

6. *To Mr. Thomson on his blooming Winter*, by Mira. — « .... I believe you could with a little trouble, make Clio's verses very pretty — lovely. » (Thomson à Mallet, 13 juin 1726.) — « Her name (Clio) has of late been so abused and scandalised, that I am informed she has lately changed it for that of Myra... » — (*The British Journal*, Saturday, 24 september 1726.)

vellement adopté, sur le conseil de Mallet, par Martha Fowkes dont le premier nom de plume, Clio, était devenu trop célèbre. C'est Mallet aussi qui avait demandé à l'obligeant bas-bleu cette contribution à la gloire de Thomson. Il avait revu et amélioré les vers.

Cette deuxième édition conserve du reste la dédicace de Mallet [1], et les lecteurs devaient être surpris du contraste que présentait l'adresse en prose au speaker et les épîtres de Hill et de Mallet où il était question de lui. Thomson n'avait pas ajouté de vers à sa première production [2]; mais il l'avait fait précéder d'une préface en prose qui est en heureuse opposition avec le ton et le style de la dédicace. C'est une sorte de manifeste poétique où l'auteur fait sa profession de foi avec fierté, avec indépendance, avec une véritable élévation de pensée. Il revendique les droits de la poésie : on n'y veut voir souvent qu'un amusement frivole, il y montre les plus nobles plaisirs qui aient charmé les hommes « depuis Moïse jusqu'à Milton ». Il s'élève du reste contre l'emploi vil, mercenaire ou puéril qui est trop généralement fait alors de la langue des vers. La poésie ne restera pas dans son état présent. Le retour aux sujets grands et graves la sauvera. Rien n'y contribuera plus que l'étude de la nature trop longtemps négligée. Et, après quelques compliments aux trois confrères qui lui ont donné un témoignage poétique de leur sympathie et de leur estime, il termine cette page de noble et haute critique, en annonçant son projet de traiter les autres « Saisons » [3].

1. Elle se trouve dans les 5 premières éditions.

2. Elle contenait 787 vers. Ce nombre restera celui des cinq premières éditions. Plus tard le chiffre s'élèvera graduellement jusqu'à 1 069.

3. « Although there may seem to be some appearance of reason for the present contempt of it,... yet that any man should seriously declare against that divine art is really amazing. It is... affronting the universal taste of mankind, and declaring against what has charmed the listening world from Moses down to Milton.... That there are frequent and notorious abuses of poetry is true,... let her exchange her low, venal, trifling subjects for such as are fair, useful and magnificent.... Nothing can have a better influence towards the revival of poetry than the choosing of great and serious subjects.... Poets and readers of poetry should return to the study of Nature too long neglected.... See the best poets, both ancient and modern. Whence did they derive their inspiration? They have been passionately fond of retirement and solitude : the wild romantic country was their delight.... »

CHAPITRE III

ACHÈVEMENT DES « SAISONS ». — LA PREMIÈRE TRAGÉDIE

I

Déjà l'« Été » était sur chantier. Encouragé par le succès de l'« Hiver », l'auteur avait avec ardeur entrepris une seconde « Saison ». Il en pouvait montrer un fragment à Hill dès le 11 juin, et, deux jours après, disait à Mallet : « Si mon début de l'« Été » vous plaît, je suis sûr qu'il est bon. J'ai écrit plus encore « et vous enverrai cela ponctuellement [1]. » — Tout le reste de cette année est laborieusement occupé. Il continue à faire fonction de professeur à l'Académie de Little Tower Street; il travaille avec entrain à son poème [2], peut-être en même temps à quelque traduction [3]. Les lettres à Hill et à Mallet nous permettent de suivre assez exactement sa vie et le mouvement de son esprit pendant cette période. Il continue à se montrer envers le premier extraordinairement modeste et hyperboliquement louangeur. Quand le grand homme voyage en Écosse, Thomson lui écrit : « Toutes les Muses et toutes les Vertus lan« guissent ici en attendant votre retour, et je ne trouve d'adou-

1. « If my beginning of Summer please you, I am sure it is good. I have writ more which I'll send you in due time. » (Lettre à Mallet, du 17 juin 1726.)
2. « In the enclosed sheets of Summer, I raise the sun to nine or ten o'clock.... I have written a good deal more.... » (Lettre à Mallet, du 2 août.)
3. « You triumph over us translators.... » (Même lettre.)

« cissement à mon chagrin que dans le bonheur de mon pays « natal... »[1].

Très différent est le ton de sa correspondance avec Mallet. Sans doute il loue vivement les vers de son ami, et pousse la courtoisie jusqu'à se déclarer inférieur à lui[2]; mais il lui adresse des conseils empreints d'un goût excellent[3], et il maintient avec énergie, contre toutes les critiques, le plan de son nouveau poème[4]. Il remercie de même Aikman qui s'est proposé de corriger amicalement sa façon d'écrire, mais il défend, avec la fermeté du génie sûr de lui-même, la langue qu'il s'est faite et dont il entend ne pas changer[5].

Ces lettres à Mallet, de juin à novembre 1726, sont d'un grand intérêt. Elles portent à chaque ligne la trace des préoc-

1. « Every Muse, every Virtue, here, languishes for your return : to me your absence would be much severer, if my partial sympathy in the happiness of my native country did not alleviate the misfortune....

« May you soon return to town, resume the Plain-dealer, and, if we are not devoted to destruction, restore the great dramatic taste by that tragedy, part of which I had the honour and sublime pleasure of hearing read, by the finest reader, as well as the finest author, in England. » (Lettre à Hill, du 20 octobre 1726.)

2. « Trust me, my friend, I could run with you the race of glory, if Heaven would permit; true I am inferior, but through your assistance I might hold out. » (Lettre de septembre ou octobre.) Il pourrait bien y avoir quelque malice sous cette extrême modestie.

3. Nous citerons seulement deux exemples de ces critiques. Elles servent à montrer ce qu'il y a de soin scrupuleux dans l'art de Thomson. Sur ce vers de Mallet

Illumin'd by the glow-worm's mimic day,

il remarque : « There is a littleness in this I think, that does not suit the occasion. I would change it for the moon in distress, represented with as much ghastliness as possible, to some such purpose as this :

Illumin'd faintly by the fading moon.

Dans un autre passage. Mallet avait écrit « brown Night », et son ami lui conseille de remplacer cette épithète qu'il juge bonne pour le Soir (Evening in her brown mantle wrapt), mais non pour la Nuit. (Lettre de septembre ou octobre 1726.)

4. M. Logie Robertson suppose avec assez de vraisemblance que Mallet blâme ce plan parce qu'il l'a lui-même adopté pour son poème *The Excursion*. Thomson lui répond très simplement qu'il aurait dû exprimer ses objections plus tôt et que lui-même ne peut remanier maintenant un travail fort avancé déjà.

5. « Mr. Aikman did me the honour of a visit yesternight.... His reflections on my writing are very good; but he does not in them regard the turn of my genius enough; should I alter my way I would write poorly, I must choose what appears to me the most significant epithet, or I cannot with any heart proceed. » (Lettre à Mallet, du 11 août 1726.)

cupations littéraires, des lectures, des admirations du jeune écrivain. Des comparaisons avec Shakespeare et avec Milton lui sont suggérées par les vers de son ami. La façon même dont il mentionne le grand poète du XVII[e] siècle indique quelle place il lui a faite dans ses affections et dans son enthousiasme : « This equals any image *our Milton* gave us of the evening [1] ». Ici, comme dans d'autres passages de sa correspondance, des allusions à Cervantes nous permettent de conclure que « Don Quichotte » était un de ses livres favoris. Enfin ces lettres contiennent force allusions aux événements littéraires du jour, soit qu'il annonce à Hill la publication des lettres de Pope à Cromwell [2], soit qu'il signale et déplore l'abaissement du goût public et le succès des comédiens italiens [3], soit qu'il entretienne Mallet d'un récent ouvrage de Young [4] ou de la dernière attaque dirigée par un poète contre Walpole [5]. Une seule allusion à sa vie privée nous laisse entendre qu'il ne s'isole pas de la vie libre et peu édifiante de ses amis [6]. Évidemment il ne se croit plus aucune vocation pour le ministère sacré.

1. Lettre à Mallet du 11 août 1726. Les vers de Mallet auxquels s'applique cet éloge sont :

« Onward she comes with silent steps aud slow,
In her brown mantle wrapt.... »

L'imitation de Milton est en effet évidente.

2. « Nothing has appeared here since your departure, unless it be some mushroomish pamphlets, beings of a Summer's night... I beg Mr. Pope's pardon, some of whose letters to Mr. Cromwell were surreptitiously printed by Curll; and yet, though writ careless and uncorrected, full of wit and gaiety. » (Lettre du 20 octobre 1726.)

3. « A new torrent of Italian farces is lately poured in upon us. The advertisement which now lies before me... is such a maze of incredible impertinence, and promises so much folly, that it is to be presumed the house will be very full, and that too with persons of the first quality. » (Même lettre.)

4. « I have not seen these reflections on the Dr. 's « Installment », but hear they are as wretched as their subject. The Dr. 's very buckram has run short on this occasion; his affected sublimity even fails him, and down he comes with no small velocity. A star to us, a comet to the foe. » (Lettre sans date; [septembre ou oct. 1726] à Mallet.)

5. « Have you heard that our blockhead Laureate, or Laureate Blockhead (c'était Lawrence Eusden) has had a fling at Walpole too? He had better bribe them to silence. » (Même lettre.) — On trouvera sur les rapports de Walpole avec les écrivains des détails très circonstanciés et très sûrs dans ALEXANDRE BELJAME, *le Public et les Hommes de lettres*, etc., p. 364 et suiv.

6. « What you write about is very diverting. She can make you sigh for all that, when you think upon her. Perhaps I may tell you in my next

De la lecture de cette correspondance on reçoit cette impression, que les histoires littéraires ont fort exagéré la misère et l'indignité de la vie des écrivains à cette époque. Il en est peu, sans doute, qui, comme Pope, trouvent dans leur profession la richesse; mais d'autres temps ont réservé aux hommes de lettres plus d'épreuves et moins de considération [1]. Si Thomson, n'ayant d'autres ressources que sa plume, traverse quelques années de gêne, quand en a-t-il été autrement des poètes? Le succès s'imposant de prime abord, c'est déjà un phénomène assez rare. Le succès d'argent accompagnant immédiatement la notoriété littéraire, c'est une conjonction de faveurs que la Fortune accorde d'une main parcimonieuse et fort capricieusement [2]. D'ailleurs, il y avait autre chose que de la misère et de l'inconduite dans ce groupe de jeunes gens qui demandaient aux lettres la gloire et la richesse et ne les recevaient qu'en de bien modiques mesures. Il y avait aussi des qualités de cœur, une vivacité d'affection qui apparaît chez ceux-là mêmes dont la réputation laisse le plus à désirer, comme Savage ou Mallet [3]. Ces réunions, où tous apportaient du talent et du savoir, où se mêlaient aux littérateurs des artistes comme Dyer et Aikman, étaient sans doute l'occasion de conversations éle-

whether or not we design to consummate our unfinished loves, and transmit you a letter I received yesterday.... » (Lettre à Mallet, septembre ou octobre.)

Les termes « to consummate our unfinished loves » sont un souvenir d'un amusant passage de *The Rehearsal*, parodiant une tirade de « La Conquête de Grenade » : ce souvenir indique suffisamment que les amours dont parle ici Thomson n'ont rien de platonique :

« Boar beckons sow to trot in chesnut groves,
And there consummate their unfinished loves. »
(*The Rehearsal*, fin du premier acte.)

1. Dans notre siècle même, et sans sortir de l'Angleterre, qu'on se rappelle, à côté des succès de Scott, de Byron ou de Moore, l'obscurité où restaient les chefs-d'œuvre de Wordsworth et de Keats, ou les difficultés matérielles contre lesquelles se débattait Coleridge alors même que son talent était reconnu.

2. Quelque trente-cinq ans plus tard, Goldsmith se plaindra de la situation faite aux gens de lettres par ses contemporains, et y opposera la façon dont ils étaient traités du vivant de Young. (Voy. FORSTER's *Goldsmith*, B. II, ch. VII, p. 120.)

3. Voyez avec quel dévoûment il aide aux débuts de Thomson. Il sait même, et le trait est plus beau, ne pas souffrir du succès de son ami. Quant à Savage, il est prodigue d'effusions reconnaissantes envers ceux chez qui il a trouvé quelque appui.

vées où, avec la verve de leurs vingt-cinq ans, tous ces jeunes gens agitaient les problèmes les plus intéressants de la critique. Cela nous aiderait à comprendre pourquoi l'influence littéraire de Thomson s'est exercée principalement sur les poètes qui ont vécu dans sa société immédiate : Mallet, Savage, Dyer, Young, Somerville, Armstrong, etc.

Enfin les charmes d'une société aimable et raffinée n'étaient pas inconnus à ces pauvres écrivains. Ils n'étaient pas toujours dépenaillés comme les représente la légende. Nous ne devons pas nous figurer Thomson sans souliers et Savage en guenilles. Ils avaient accès auprès de Pope dont la délicatesse élégante se serait mal accommodée de pareils hôtes. Ils voyaient dans la maison hospitalière d'Aaron Hill, un intérieur charmant auquel présidait une femme distinguée qui s'intéressait aux lettres et était elle-même poète [1]. Par la suite, il est vrai, les choses ont changé. Savage est devenu l'incorrigible et vicieux bohème que l'on sait; Mallet en est descendu à faire, moyennant rémunération, d'assez tristes besognes littéraires; mais, à l'époque dont nous parlons, il faut voir Thomson entouré d'une pléiade de jeunes hommes confiants dans leur talent, et riches de bonne humeur et d'espoirs.

L'« Hiver » avait, à la fin de cette année 1726, atteint à Londres une quatrième édition, sans parler d'une édition publiée à Dublin [2]; « l'Été » était en bonne voie d'achèvement. Le poète pouvait espérer un nouveau succès accompagné de plus solides avantages pécuniaires. Il quitta donc l'« Académie » de Mr. Watts vers les derniers jours de l'année, à l'époque peut-être où Mallet revenait de Twyford à Londres. Il avait la tête pleine de projets. Après l'achèvement de l'« Été », il entendait compléter le poème en chantant les deux autres saisons. Il voulut se consacrer tout entier à son travail littéraire.

Millan se chargea encore de la publication de l'« Été ». On peut s'étonner qu'après le succès du premier poème, Thomson n'ait pas obtenu de son éditeur de brillantes conditions pour le

1. Savage lui a adressé des vers qui figurent dans le recueil de ses œuvres, et où il rend hommage au talent de son aimable confrère.

2. Format in-12, sans doute pour en faciliter l'introduction en Angleterre. « In those days, and indeed until the Act of Union was passed, the English writer had no copyright in Ireland : it being a part of the independence of Irish booksellers to steal from English Authors. » (Forster's *Goldsmith*, p. 85.)

second. Johnson dit qu'il en reçût peu de chose de plus que pour l' « Hiver »; Wright, qui a mis en circulation l'anecdote des trois livres payées pour le premier poème, indique cinquante livres pour le prix du second [1]. Il est vrai qu'il se trompe sur la désignation de ce second poème, et croit le « Printemps » antérieur à l' « Été ». La vérité, nous le savons, est que Thomson ne se dessaisissait pas plus cette fois que précédemment de la propriété de son œuvre. Il n'a pu recevoir de Millan qu'une avance sur le produit certain de la vente. Du reste, à cette occasion encore, le poète entendait s'assurer un autre profit, en faisant choix d'un patron. Il voulut dédier le poème à lord Binning. Mais celui-ci déclina cet honneur, dans l'intérêt même de son jeune ami. Il lui conseilla de s'adresser à un personnage qui fût plus en mesure de lui procurer quelque place lucrative, et suggéra le nom de Sir George Bubb Dodington, l'un des lords de la Trésorerie [2]. Les sentiments de bienveillance de

1. « This poem (*Winter*) sold so well that Mr. Millar gave Mr. Thomson 50 l. for that on the *Spring*, and increased the copy money for the *Summer* and *Autumn*. » (Édit. de 1770, *Life of Thomson*.)

C'est à cette « Vie » que Goodhugh a emprunté bon nombre des renseignements qui sont depuis entrés dans la plupart des biographies; à commencer par l'anecdote des 3 livres payées pour l'Hiver. — Nous pouvons voir ici encore combien Wright mérite peu de confiance. La petite note que nous venons de reproduire renferme trois grosses erreurs : c'est Millan et non Millar qui publie les deux premières Saisons. La 2e saison publiée est l'Été et non pas le Printemps. Enfin ce n'est pas le même éditeur qui a publié les deux dernières Saisons.

2. Bubb Dodington, né en 1691 et héritier d'une grande fortune, devint en 1724 un des lords de la Trésorerie. En 1737 il se range parmi les adhérents du prince de Galles contre le roi, et Walpole lui fait quitter la Trésorerie. A la chute du grand ministre, il devint trésorier de la Marine. Après l'avènement de George III, il fut un des confidents de lord Bute, et en 1761 fut élevé à la pairie avec le titre de lord Melcombe-Regis. Il mourut l'année suivante. Mêlé très activement aux luttes politiques, et très répandu d'autre part dans la société littéraire, son nom est un de ceux qui reparaissent le plus souvent dans les écrits du temps. Il est loué par Thomson, par Young, par Bentley qui le place sur le même rang qu'un autre protecteur des gens de lettres : Halifax; Horace Walpole a pour lui quelque bienveillance (*Royal and Noble Authors*, vol. IV). — D'autre part Pope et Churchill le traitent durement (les traits lancés contre *Bubo* sont fréquents dans les Satires et les Épitres de Pope). Foote le met en scène dans *The Patron*, sous le nom de sir Thomas Lofty. Hogarth le poursuit de ses satires mordantes; il ne tarit point en caricatures sur l'embonpoint du personnage, sur ses vêtements couverts de galons et de broderies, sur son énorme perruque et ses vastes manchettes de dentelle.

Dodington était un orateur abondant, brillant, pompeux et de mauvais goût. Il ne se contentait pas d'être le patron des gens de lettres, mais lui-même ambitionnait la renommée littéraire. « Il écrivit, dit Cumberland



cet homme d'État, qui se piquait de littérature, n'étaient pas douteux. Il avait, après la publication de l' « Hiver », fait porter à l'auteur ses compliments par le Dr. Young, et avait exprimé le désir de le voir. Ce choix fut en effet plus heureux que celui de Sir Spencer Compton. Thomson trouva en Dodington un protecteur et un ami; nous le verrons jouir plus d'une fois de l'hospitalité à la fois cordiale et fastueuse d'Eastbury.

L' « Été » parut dans la première partie de l'année 1727, en un format in-8, comme celui de la 2e édition de l' « Hiver », et fut mis en vente au pris de 1 shilling 6 pence. La dédicace égalait en flagorneries extravagantes celle que Mallet avait écrite pour Sir Spencer, ou les lettres de Thomson à Hill. « La louange « publique célèbre hautement tant de vertus, mais la postérité « seule leur rendra justice. Puissiez-vous, Monsieur, vivre de « longs jours pour ajouter encore à l'état de votre gloire par « vos actions, et pour être par elles indiqué aux siècles à venir « comme le Mécène britannique!... Si ce que je vous présente « ici a quelque mérite qui obtienne votre approbation, je n'ai « pas d'inquiétude sur le succès; et, si l'œuvre ne réussit pas « à arrêter votre attention, je l'abandonne à son juste sort[1]. »

Cette adresse en prose disparut après la seconde édition, et, comme la première dédicace de l' « Hiver », fut remplacée par un hommage en vers inséré dans le début du poème. Il n'y a du reste pas plus de discrétion ni de vérités dans les flatteries poétiques que dans les autres. On se demande si le jeune Écossais ne se moque pas de son noble patron lorsqu'il célèbre son « génie et sa sagesse », « sa gaieté toujours décente », « son honneur sans tache », « son zèle infatigable pour la gloire « de la Bretagne, pour la liberté et pour l'homme »[2].

de petits poèmes avec de grands efforts, et des lettres travaillées où il montre une grande élégance de style et une certaine étrangeté d'expression. » — On a de lui un Journal qui s'étend de 1749 à 1761. Il a probablement collaboré à l'ouvrage historique de son protégé Ralph : *England during the reigns of William III, Queen Anne and King George I.* On l'a aussi supposé l'auteur d'une *Epistle to the Right Honourable Sir Robert Walpole* (2e édit., 1726).

1. « .... The general voice is loud in the praise of so many virtues, though posterity alone will do them justice. But may you, Sir, live long to illustrate your own fame by your own actions, and by them be transmitted to future time as the British Mæcenas!... If what I here present you has any merit, so as to gain your approbation, I am not afraid of success; and if it fails of your notice, I give it up to its just fate. »

2. *Summer*, de 21 à 31.

Le mois de juin 1727 vit paraître une des œuvres les plus heureuses qui figurent parmi les petits poèmes de notre auteur. Newton était mort le 20 mars. Thomson qui, dès l'Université, avait acquis le goût des sciences naturelles; qui, dans son étude prolongée et enthousiaste de la nature, avait plusieurs fois rencontré les explications ingénieuses ou profondes, et les hardies synthèses de Newton, Thomson écrivit un Poème à la mémoire de l'illustre savant [1]. Nous aurons à apprécier plus tard la valeur de ce travail. Contentons-nous ici de noter l'heureuse rencontre qui unit dans une œuvre digne de l'un et de l'autre, l'homme de science qui a donné aux phénomènes du monde sensible leur plus large et leur plus grandiose explication, et le poète qui, à ce moment même, en donnait la plus vaste et la plus noble traduction artistique.

Le poème parut en in-folio chez J. Millan [2]. Il était dédié au premier ministre. Nous savons que Robert Walpole n'était guère un patron des poètes. Il n'avait ni instruction étendue, ni goût artistique ou littéraire. Son bon sens robuste mais fort terre à terre tenait en petite estime tout ce monde des écrivains besogneux tour à tour humbles ou insolents, mais presque toujours quémandeurs. Sa politique ne s'appuyait pas sur l'opinion publique telle que pouvait l'inspirer ou la diriger la foule des gens de lettres. Attaqué par la plupart d'entre eux, il opposait à ce débordement de violences et d'outrages une bonhomie indifférente ou dédaigneuse. Thomson, nous l'avons pu voir [3], avait une certaine sympathie pour le ministre

1. Pour les renseignements scientifiques très précis et très exacts qui se rencontrent dans le poème, il fut aidé par J. Gray Esq., F. R. S., l'auteur d'un traité sur l'artillerie, un des collaborateurs aux *Philosophical Transactions* de la Société Royale, et l'un des disciples les plus éclairés de la philosophie scientifique de Newton. Il est probable aussi que Murdoch, le futur biographe de notre poète, qui devait se faire un nom parmi les mathématiciens de son temps, a contribué à donner à son ami la connaissance qu'il montre des théories newtoniennes.

2. La même année, une édition en était publiée à Dublin.

Un des vers du poème, dit Murdoch, sert d'épigraphe aux Dialogues publiés par le comte Algarotti sous ce titre : *Il Neutonianismo per le Dame*. Algarotti et Thomson ont pu se connaître chez Pope, où le brillant Italien fréquentait. Mais l'information de Murdoch n'est pas exacte. La première édition des « Dialogues », publiée à Naples en 1737, avec une dédicace à Fontenelle, datée de Paris 1736, porte pour seule épigraphe ces quelques mots de Virgile, X[e] églogue :

— Quæ legat ipsa Lycoris.

3. Voir p. 66, note 5.



« ennemi des poètes »[1]. Peut-être aussi pensait-il que son travail, célébrant une gloire nationale, et prêtant la parure de la poésie à l'exposé des plus hautes découvertes de la science, trouverait grâce auprès de l'homme d'État qui traitait avec tant de mépris les productions inutiles des faiseurs de vers. A coup sûr la pensée de dédier au chef du gouvernement ce poème consacré au plus grand des Anglais était fort naturelle et fort louable. Il est fâcheux qu'elle ait inspiré à l'auteur une dédicace indigne de lui. Le ministre y est comparé au Ciel qui dispense le bonheur, même aux mécontents et aux ingrats[2]. Il ne paraît pas que Walpole se soit montré sensible à ce pompeux panégyrique. Lorsque plus tard le poète se rangea parmi les adversaires du ministre, il ne fut gêné par le souvenir d'aucun bienfait reçu. Quant à la malencontreuse dédicace, elle disparut de toutes les éditions postérieures.

Cette hostilité, à laquelle Thomson se trouva conduit, nous le verrons, par ses relations avec les ennemis politiques de Walpole, les sentiments et les opinions du poète auraient sans doute suffi quelque jour à la faire naître. La fibre patriotique était chez lui très sensible, et il se serait tout naturellement allié à ces « patriotes »[3] que liguait, sous couleur de fierté nationale, une commune haine du « ministre de la Paix ». L'opinion était alors vivement surexcitée contre l'Espagne. Cette nation ne prenait point son parti de la présence des Anglais à Gibraltar et à Minorque; elle prétendait d'ailleurs exiger l'observation de certaines clauses du traité d'Utrecht qui gênaient fort le commerce britannique[4]. Il n'en fallait pas davantage

1. « Bob, the poet's foe. » (Swift, *An Epistle to Mr. Gay*, 1731; vers 4.)

2. « Though you are engaged in the highest and most active scenes of life... even, like Heaven, dispensing happiness to the discontented and ingrateful,... you are not less attentive, in the hour of leisure, to the variety, beauty and magnificence of nature.... The same comprehensive genius which way soever it looks must have a steady, clear and unbounded prospect. »

3. Le mot en est venu à désigner les adversaires de Walpole et de la Cour. Dans le langage de Thomson, qui l'emploie souvent, il n'a pas cette acception. Le poète l'applique à Walpole lui-même.

4. Le traité permettait à un navire anglais chaque année des opérations commerciales avec les colonies sud-américaines. C'était une infraction aux principes de la politique espagnole qui voulait conserver le monopole du commerce de ses colonies. Mais les Anglais ne voulaient pas se contenter d'une concession aussi restreinte; et il y avait de perpétuels conflits entre les Espagnols qui souffraient avec peine l'octroi de cette faveur

pour que les Anglais se considérassent comme outragés et provoqués. La querelle durait depuis longtemps, lorsque, en 1727, quelques incidents l'amenèrent à l'état aigu [1]. Thomson se fit alors l'écho du sentiment national en écrivant *Britannia*, une de ses plus faibles productions. Malgré une tirade qui célèbre les bienfaits de la paix, le poème proclamait avec une véhémence indignée la nécessité de venger des affronts déshonorants. Il répondait si bien à l'état des esprits que, malgré la pauvreté de la conception et la faiblesse de l'exécution, il aurait sans doute rencontré un vif succès. Thomson cependant ne le fit pas paraître. Peut-être, au moment où il tournait vers Robert Walpole ses espérances de fortune, jugeait-il inopportune l'expression de patriotiques sentiments qui s'accordaient mal avec la politique du « Premier ». Le poème fut donc publié seulement en 1729, l'année même où l'habile et patiente diplomatie du ministre allait amener l'Espagne à signer le traité de Séville.

II

Ces pièces de circonstance ne faisaient pas perdre de vue au poète son grand travail. Il commença le « Printemps » vers le milieu de l'année 1727. Il n'eut pas à chercher pour savoir à qui dédier cette troisième « Saison » : un patron s'était présenté et offert de lui-même. La comtesse de Hertford était à la fois une grande dame et une femme lettrée [2]. Elle invitait chaque année

à un seul navire, et les Anglais qui violaient tous les jours l'interdiction établie.

1. On sait que le retour d'incidents analogues, amenant une nouvelle explosion d'animosité contre l'Espagne, fut, en 1739, l'occasion de la chute de Walpole.

2. Frances Thynne, fille de l'honorable Henry Thynne, viscount Weymouth, épousa Algernon Seymour, comte de Hertford, qui, à la mort de son père, devint, en 1748, duc de Somerset. Elle fut une des dames de la chambre de la reine Caroline. C'est elle qui, dans cette même année 1727, sauva de la potence le malheureux Rich. Savage. — Elle écrivait sous le pseudonyme d'Eusebia. On trouve la plus grande partie de ses œuvres poétiques dans *Dr. Watts's Miscellany*, et dans sa correspondance. Quelques-unes de ses lettres se rencontrent aussi dans les *Miscellanies* de Shenstone, qui lui a dédié une *Ode on rural elegance*. — « Her acquirements in

quelque écrivain à sa résidence de Marlborough, dans le Wiltshire, afin, dit Johnson, « de lui lire les vers qu'elle écrivait et « de se faire aider dans ses essais poétiques ». C'est Thomson qui fut honoré de cette invitation pour l'été de 1727. Il se montra sans nul doute heureux de cette flatteuse distinction. Les campagnes et les collines du Wiltshire étaient plus propices que les vues de Londres à la poursuite de son travail. Lady Hertford nous a laissé, dans de bien médiocres petits vers [1], une liste des occupations, promenades, jeux, flâneries, causeries gaies ou sérieuses entre lesquelles se partageait le temps des hôtes de Marlborough. Mais Thomson, s'il en faut croire Johnson, aurait montré plus d'empressement à boire avec le comte qu'à collaborer aux productions versifiées de la comtesse. Et le biographe ajoute que lady Hertford, peu satisfaite, ne renouvela pas son invitation. Nous avons au moins la preuve que la grande dame et le poète ont conservé longtemps après d'amicales relations [2]. Et s'il est vrai que l'invité, faisant trop volontiers honneur à la joyeuse hospitalité du comte, ait mal secondé les velléités poétiques de son hôtesse, la poésie n'y a cependant rien perdu. Dès le commencement de l'année 1728, le poème du « Printemps » était publié. Il avait donc été achevé vers la fin de 1727, et une grande partie en avait été écrite à Marlbo-

literature were various, and her reading, particularly in history, appears to have been very extensive. » (*Prefatory memoir to her correspondance*, edited by Mr. W. Bingley.) On peut voir un portrait de lady Hertford dans Horace Walpole, *Catalogue of Royal and Noble Authors*, vol. IV, p. 239.

1. Mr. Logie Robertson les a cités dans son Introduction aux notes sur le « Printemps ».

2. Dans une lettre à sa nièce, lady Pomfret, écrite en juin 1739, lady Hertford dit : « I hope your route will lead you to the Fontaine de Vaucluse.... Mr. Thomson told me he had seen this fountain and he promised to give me a description of it in verse; but the promises of poets are not always to be depended upon. »

En 1742, elle dit à un de ses correspondants : « I have not seen Thomson almost these three years ».

En 1748, elle écrit, le 15 mai, à lady Luxborough : « I conclude you will read Mr. Thomson's Castle of Indolence : it is after the manner of Spenser.... I believe the Castle will afford you much entertainment.... »

Enfin ces sentiments amicaux ne s'éteignent pas à la mort de Thomson. En 1748, dans une lettre à la même lady Luxborough, elle parle du poète qui vient de mourir et de l'honneur que lui rend Shenstone dans son poème de l' « Automne », et dans le parc où il lui consacre une urne. Cinq ans plus tard, elle demande à Shenstone de laisser insérer dans la collection que prépare Dodsley « Damon's Bower », une élégie en l'honneur de Thomson, et offre d'en fournir une copie si l'auteur a perdu l'original.

rough Castle [1]. L'auteur, et c'était justice, le dédiait à la très honorable comtesse de Hertford. « Ce poème a grandi « sous vos auspices, il a donc un droit naturel à votre patro- « nage. »

A cette occasion Thomson quitta son premier éditeur. Peut-être J. Millan n'offrait-il pas les garanties d'une maison très solide. Nous le voyons en effet changer sans cesse d'adresse; de 1726 à 1730 nous lui connaissons quatre installations successives, et il ne s'en tiendra pas là [2]. Andrew Millar, un des libraires du Strand, qui semble avoir été à Londres l'éditeur préféré des écrivains écossais, fut chargé de publier le « Printemps », conjointement avec un de ses confrères, G. Strahan [3]. Le nom de ce dernier ne paraît plus sur la page de titre d'aucune autre des œuvres de Thomson; mais chez Millar le poète trouva, en même temps qu'un éditeur actif et intelligent, un ami sûr dont le dévoûment survécut même à la mort de son auteur favori [4].

La dédicace en prose, plus agréable à lire que celles dont l'auteur avait fait précéder l' « Hiver et l' « Été », fut remplacée, dès la deuxième édition, par six vers placés au début du poème [5]. A la fin de l'in-octavo (de 1727) se trouvent des propositions pour imprimer par souscriptions les quatre « Saisons », avec « un Hymne sur leur cours », le « Poème à la mémoire de Newton » et un « Essai sur la Poésie descriptive ». Les souscriptions devaient être adressées à l'auteur, qui habite

1. « The History of Wiltshire » enregistre, dit R. Bell, cette tradition conservée dans la région, que Thomson composa une partie de ses « Saisons » dans le voisinage de Marlborough Castle. Et Stephen Duck, le poète-laboureur du Wiltshire, contemporain de notre auteur, énonce nettement cette affirmation (*Poems*, 1737, p. 212).

2. Voir p. 43, n. 3.

3. Aucun des biographes n'a remarqué cette présence de deux éditeurs, pour le « Printemps », comme aussi, nous le verrons, pour la première édition mise en vente des « Saisons ».

4. « Mr. Millar was always at hand to answer, or even to prevent, his demands. » (MURDOCH.) — John Nichols (*Anecdotes*, vol. VI, p. 41, édit. de 1812) le mentionne comme le ferme patron de Thomson, de Fielding et de beaucoup d'autres auteurs éminents.

5. C'est-à-dire la 1re édition des « Saisons » complètes. Le nombre des vers est de *1082* dans l'édition de 1728, et de *1087* dans l'édition des « Saisons » de 1730, comme dans la 2e édition séparée du « Printemps » de 1731, et dans l'édition des « Saisons » de 1738. Puis le poème s'augmente d'une centaine de vers pour les deux dernières éditions publiées du vivant de Thomson : *1173* vers en 1744 et *1176* en 1746.

alors au Café de Smyrne, dans Pall-Mall; à ses éditeurs: G. Strahan, A. Millar et J. Millan; ou à son confrère écossais, Allan Ramsay, à Edimbourg [1].

Plusieurs biographes disent que Millar paya au poète 50 livres pour le « Printemps », puis que, achetant à Millan l' « Hiver » et le « Printemps », et plus tard l' « Automne » à Thomson, il devint seul propriétaire des diverses parties du poème. Le renseignement qui établit ce chiffre de 50 livres provient nous l'avons vu, d'une source très suspecte, et nous ne savons d'ailleurs s'il doit s'appliquer au « Printemps » ou à l' « Été » [2]. Il est en tout cas certain que Millar n'acquit pas de droit exclusif sur les « Saisons », et que Millan conserva, concurremment avec lui, ceux qu'il pouvait avoir [3].

Les souscriptions n'affluèrent pas, semble-t-il, au gré des désirs ni des besoins de Thomson. Le public était devenu méfiant. On lui avait fait des appels trop fréquents, et bien des abus s'étaient produits avec ce système de paiements anticipés. Il arrivait que l'auteur, après avoir touché les versements, fît attendre bien longtemps, sinon toujours, la publication promise. Les lecteurs trop souvent dupés menaçaient de faire grève. Un certain nombre de personnes s'étaient mutuellement engagées, sous peine d'amende, à ne jamais favoriser de souscription [4]. Thomson, qui se rend compte de la défaveur justement attachée à ce système de publication, ne fait pas ses propositions sans un certain embarras. « La souscrip-

1. « Subscriptions are taken in by the Author, at the Smyrna Coffee-House, in Pall-Mall; and by G. Strahan, at the Golden Hall in Cornhill; A. Millar, at Buchanan's Head in the Strand; J. Millan at the Blue Anchor in Pall-Mall, and by A. Ramsay, at Edinburgh. » Brydges assure même que Thomson publia ses souscriptions dès 1727. (*Censura Literaria*, art. XI, p. 50.)

2. Le premier auteur du renseignement paraît être Wright. Voir p. 69, n. 1.

3. Nous trouvons en effet, parmi les éditions que nous avons pu examiner, et qui sont de date postérieure à l'acquisition du « Printemps » par Millar :

Summer, 2e édit., Millan, 1728; *Summer*, 3e édit., Millan, 1730; *Autumn*, 2e édit., Millan, 1730; *Winter* with *Hymn*, 3e édit., Millan, 1730; *Summer*, 4e édit., Millan, 1735; *Winter* with *Hymn*, Millan, 1734; *Britannia*, 2e et 3e édit., Millan, 1730; *Poem to Newton*, 4e et 5e édit. (avec Millar), Millan, 1730.

4. « I have heard of an agreement among some of our modern Goths (who by the bye are even unworthy of that name) by which they bind themselves not to encourage any subscriptions whatever under a certain penalty. » (Lettre de Thomson à Mallet, sept. 1729.)

« tion, dit-il, agonise; et le monde semble avoir fini par « vaincre ce monstre aux têtes multiples [1]. » Sans doute le poète a la satisfaction de voir l'élite de la société littéraire lui apporter son concours. Le Dr. Rundle par exemple écrit à son amie Mrs. Sandys : « J'ai pris la liberté, madame, de « vous inscrire parmi les souscripteurs au poème de Thom- « son. Je vous en demande pardon; mais, connaissant votre « goût, je suis assuré de ce pardon.... Il a certainement un « génie.... [2] » Malheureusement la foule ne suit guère l'exemple que lui donnent les gens du meilleur jugement, et les ressources apportées à notre écrivain par son futur poème sont insuffisantes. Il lutte contre les difficultés avec une vaillance admirable, et, en quelques mois, produit une somme de travail vraiment extraordinaire. Il commence l' « Automne », et poursuit activement l'achèvement de cette dernière « Saison ». En attendant le poème complet, la fin de l'année 1728 voit paraître une 2e édition de l' « Été ». En janvier 1729 il publie ce poème de « Britannia » qu'il avait écrit deux ans auparavant. On peut croire qu'il a maintenant renoncé à rien obtenir de Walpole et n'est plus arrêté par les mêmes scrupules qu'en 1727. Cependant l'ouvrage est publié avec des précautions qui semblent indiquer chez l'auteur le désir de ne pas être compromis, au cas où l'œuvre déplairait au tout-puissant ministre [3].

Il donne quatre pièces à un volume de « Mélanges poétiques » publié par James Ralph [4]. Ce sont : une paraphrase de la fin du

1. « For subscription is now at its last gasp, and the world seems to have got the better of that many-headed monster. »

2. « To refresh you, Madam, with chit-chat more agreeable than this, I have taken the liberty to put you into the list of subscribers for Thomson's Poems for which I beg your pardon; but I know your taste, and am sure you will give it me... [suit un éloge abondant du poète...]. He has certainly a genius... [et Rundle expose à sa correspondante le plan des « Saisons »]. (Lettres de Rundle à Mrs. Sandys, lettre XIV, mars 1729.)

3. L'édition originale est publiée par T. Warner, in Paternoster Row, sans nom d'auteur ni dédicace. La page du titre porte que l'ouvrage fut écrit en 1719. Dans d'autres éditions la date indiquée est 1727. Voir par exemple :

A Manifesto of the Lord Protector... written in Latin by J. MILTON... now translated into English. To which is added *Britannia*, a Poem; by Mr. THOMSON, first published in 1727. London, Millar, 1733.

4. « *Miscellaneous Poems, by several Hands :* particularly the D... of W...n, Sir Samuel Garth, Dean S..., Mr. John Hughes, Mr. Thomson, Mrs. C...r. » Publish'd by, Mr. Ralph... London MDCCXXIX.

sixième chapitre de saint Mathieu [1], une courte plaisanterie sur son ami Murdoch [2], quelques vers adressés à Dodington sous ce titre « l'Homme heureux » [3], et un « Hymne à la Solitude » [4]. Une lettre du 29 septembre nous apporte de précieux renseignements sur sa vie à ce moment. Il est, et pour un séjour assez prolongé, l'hôte de Dodington à Eastbury dans le Dorsetshire. Le maître du logis s'est absenté, appelé à Londres par ses devoirs d'homme politique; il a laissé son invité dans la société du Rev. G. Stubbs, pauvre poète et pasteur fort pauvre [5]. Thomson donne à entendre à Mallet, son correspondant, qu'il entrevoit le terme de cette période de laborieuse activité. Il pourra bientôt « suspendre sa harpe aux saules » [6]. Il se plaint de l'indifférence du public, et propose une grève des auteurs. Le projet d'ailleurs est dépourvu d'héroïsme, puisqu'au moment où il le met en avant, le poète compte, pour une époque prochaine, sur des ressources qui lui assureront « cette divine liberté, cette vie indépendante qu'aiment les Muses ». La fin de la lettre est consacrée à des questions d'ordre plus intime. Mallet est encore le confident à qui Thomson révèle l'état de son cœur. « Je suis réellement amou- « reux d'une de vos belles voisines; vous savez qui je veux « dire. » Nous l'ignorons, quant à nous, entièrement; mais nous ne sommes point tenté de croire à une passion bien profonde. Au moins la mention de ces amours à fleur de cœur inspire-t-elle au poète des pensées délicates et charmantes. « Avoir tou- « jours quelque idée secrète et chère à laquelle on puisse à tout

1. P. 341 du recueil.
2. « *The Incomparable Soporific Doctor* », p. 343.
3. « *The Happy Man* », p. 345. Dodington était le patron et, dit-on, le collaborateur de Ralph. Voir p. 69, n. 2.
4. « *A Hymn on Solitude* », p. 346. C'est l'exécution plus achevée d'une pièce écrite quatre ans auparavant. Voir la lettre à Mallet du 10 juillet 1725.

Millan fit paraître, cette même année, un poème anonyme à la mémoire de Congreve que l'on a attribué à Thomson. Cette paternité n'est pas prouvée. On trouvera la question examinée dans une autre partie de cet ouvrage.

5. « Poor Stubbs kept me alive. He toils here in two parishes for 40 l. a year; had I paper I would rail for a page more at it. » Le Révérend George Stubbs était un des familiers de Dodington à Eastbury. Thomson fait encore mention de lui dans une lettre à Dodington, octobre 1731.
6. « It shall not be long thus, and soon will I hang up my harp upon the willows. »

« moment revenir, au milieu du tumulte et des sottises du « monde, et qui ne manque jamais de faire naître en nous « l'émotion la plus exquise, c'est là un Art du Bonheur dont « la Fortune ne saurait nous dépouiller [1]. »

Il avait en vérité le droit de songer au repos, car en même temps qu'il assurait, en écrivant l' « Automne », la fin de sa grande œuvre, il se préparait à demander au théâtre une autre gloire et, si possible, des ressources plus prochaines et moins précaires. Il suivait en cela l'exemple d'un grand nombre de ses contemporains. Young, Hill, Mallet, Mitchell-Polyphème, pour ne parler que de ceux avec qui Thomson se trouve en relations directes et fréquentes, ont fait jouer des tragédies. Ce n'est pas que le génie dramatique fût alors abondamment répandu. Il n'est pas d'époque où le théâtre anglais se montre plus pauvre que durant cette longue période qui s'étend des drames d'Otway aux comédies de Sheridan. Mais au moins l'art dramatique offrait-il aux auteurs de sérieux avantages. Le profit qu'ils en tirent est, au XVIII[e] siècle, notablement supérieur à ce qu'il était à la fin du XVII[e] [2]. Il est et il restera longtemps encore plus élevé que celui des autres labeurs poétiques [3]. Pour ces derniers en effet les patrons ont cessé de

1. « To turn my eyes a softer way, I am really touched with a fair neighbour of yours — you know who... Lay your hand upon a kindred heart, and despise me not. I know not what it is, but she dwells upon my thought, in a mingled sentiment which is the sweetest, the most intimately pleasing the soul can receive, and which I could wish never to want towards some dear object or other. To have always some secret darling idea, to which one can still have recourse amidst the noise and nonsense of the world, and which never fails to touch us in the most exquisite manner, is an Art of Happiness that Fortune cannot deprive us of.... »

Il y a une curieuse ressemblance de fond et même de tour entre cette pensée et celle qu'exprime Mme de Staël : « Le cœur a besoin de quelque idée merveilleuse qui le calme et le délivre des incertitudes et des terreurs sans nombre, que l'imagination fait naître.... » (Cité par A. Sorel, *Mme de Staël*, p. 48.)

2. « Old Jacob Tonson purchased the copy right of Venice Preserved for 15 pounds. » (Davies, *Dramatic Miscellanies*, t. III, p. 150.) — Les libraires donnent aux contemporains de Thomson environ 100 livres pour ce droit de publication. (Voir, au sujet du bénéfice des auteurs dramatiques, A. Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, p. 386.)

3. Tandis que Johnson recevait 100 livres de son éditeur pour le manuscrit d'*Irene*, il vendait pour 15 livres son poème *Upon the Vanity of Human Wishes*. On sait quel prix modique Goldsmith recevait de ses diverses productions; sa comédie *She Stoops to Conquer* lui valut au contraire de 300 à 400 livres.



payer généreusement, et le public ne donne pas encore de rémunération satisfaisante. Une gloire fructueuse comme celle de Pope est chose extraordinaire et toute exceptionnelle. Au théâtre, au contraire, outre la vente du droit de publication, les trois soirées réservées au bénéfice de l'auteur lui laissent presque toujours une somme fort raisonnable, et, si la pièce rencontre un franc succès, elle peut apporter la fortune au poète. On connaît le mot qui courait alors sur le célèbre *Beggar's Opera* joué le 29 janvier 1828, avec un succès qui « rendit Gay riche et Rich gai ».

III

L'annonce de la tragédie de *Sophonisba* éveilla l'attention de tout le public lettré. Les répétitions en furent suivies par la société la plus élégante, et la pièce fut jouée au théâtre royal de Drury-Lane, le 28 février 1730, devant un auditoire si nombreux que beaucoup de « gentlemen » furent obligés de se placer dans la galerie supérieure [1].

C'est une notion très généralement répandue que la première tragédie de Thomson échoua entièrement; c'est aussi une anecdote reproduite par la plupart des biographes que l'échec, préparé par la faiblesse de la pièce, fut déterminé par une parodie burlesque d'un vers malheureux.

Oh! Sophonisba, Sophonisba, oh!

aurait provoqué cette exclamation d'un loustic du parterre :

Oh! Jemmy Thomson, Jemmy Thomson, oh!

L'examen attentif des faits nous oblige à faire d'expresses réserves sur le premier point, et à nier l'influence sur le sort de la tragédie du célèbre bon mot.

On peut considérer « Sophonisbe » comme ayant obtenu un succès fort honnête. La tragédie eut dix représentations [2]. Les

1. Voir en particulier les biographie de Shiels et de Bell.
2. La 3e, la 6e et la 9e eurent lieu au bénéfice de l'auteur.



pièces malheureuses n'arrivaient pas à pareil total [1]; et quatorze représentations, comme pour le *Mustapha* de Mallet, étaient un résultat tout à fait brillant. Le droit de publication fut acheté par Millar 137 livres 10 schellings [2]. Le prix ordinaire pour les tragédies qu'on jugeait valoir la peine d'être publiées était 100 livres [3]. L'éditeur n'eut pas à regretter l'affaire; il avait tiré, avant la fin de l'année, quatre éditions [4]. Voilà des faits qui suffiraient à indiquer autre chose qu'un piteux échec; il y en a d'autres encore qui sont moins connus. La correspondance de Rundle relate les applaudissements de l'auditoire, et le même témoignage nous est fourni par un ennemi de Thomson. Une brochure, dans laquelle une attaque violente est dirigée contre l'auteur et la pièce [5], reconnaît le succès bruyant et persistant de la « Sophonisbe » : « Cette tragédie « a été recommandée au monde par une foule de Patrons.... Il « est vrai qu'elle parut plaire à certaines personnes; elle avait « des partisans nombreux dans la salle : des Écossais aux mains « harmonieuses et aux pieds joyeux attestaient que c'était là une « vraie fille du Génie [6]. » Et vers la fin de cette longue diatribe

1. L'*Irene* de Johnson s'éteignit après la 9e.
2. Goodhugh, *The English Gentleman's Library Manual*, p. 294.
3. C'est Tom Davies (*Life of Garrick*, vol. I, p. 148) qui fait connaître ce prix-courant.
4. « In 1730 four editions of *Sophonisba*, a Tragedy, as it is now acted at the Theatre-Royal in Drury lane, by Mr. Thomson, were printed by Bowyer. A small number were printed in-4° on large paper. » (J. Nichols, *Anecdotes of Bowyer*, édit. 1812, vol. I, p. 436.)
5. *A Criticism of the New Sophonisba.... MDCCXXX.* L'auteur anonyme est évidemment un confrère. Il fait à plusieurs reprises mention d'une tragédie du *Timoleon* qui fut jouée à Drury-Lane un mois avant « Sophonisbe ». Il établit entre les deux pièces une comparaison qui est tout à l'avantage de la première, et accuse Thomson d'avoir manifesté, pendant la représentation de cette tragédie, une jalousie inconvenante. On a supposé que l'auteur du pamphlet était un ami de Benjamin Martyr, le poète de *Timoleon*. Nous admettrions même volontiers qu'il faisait avec celui-ci une seule et même personne. Il se donne, au cours de ses aigres remarques, le pseudonyme burlesque de Tim Birch, qui, si on le compare à Benjamin Martyr, a bien avec ce nom quelque air de parenté. « I promised not to appear in the Pit till the author's 4th benefit Night when I expect for my Service a Ticket directed for me Tim Birch at Richard's Coffee House, Temple Bar. »
6. « The Tragedy has been recommended to the World by a crowded Patronage.... 'Tis true the Thing seemed to please some Persons; there was a numerous Party in the House, *Scotchmen* with tuneful Hands and merry Feet, attested it to be a true *Barn* of Wit.... I don't expect the Honour of being answer'd by the Author or any of his admirers.... I was

l'auteur conclut avec mélancolie : « Je ne m'attends pas à « ce que le poète ni ses admirateurs me fassent l'honneur « d'une réponse.... J'ai appris que le droit de publication a été « vendu,... je ne pense pas que les fautes empêchent la vente « de la tragédie. »

La note exacte, qui nous fait connaître l'impression du public éclairé de 1730, nous est donnée par le Dr. Rundle. « Je vous « envoie « Sophonisbe », écrit-il à Mrs. Sandys. C'est, à mon « sens, une distraction raisonnable à laquelle la vertu elle-« même peut accorder quelques larmes d'approbation.... Le « sujet est mauvais; sa seule justification, c'est qu'il est vrai. « Le style est incomparable, mais le plaisir qu'il procure n'est « pas de cette qualité populaire qui remplit les théâtres d'au-« diteurs nombreux [1]. »

La parodie célèbre que Cibber et Johnson attribuent à un plaisant du parterre n'eut donc pas sur les destinées de la pièce l'influence fatale qu'ont supposée les biographes. La raison pourrait bien en être qu'elle ne fut pas improvisée et lancée aux échos de la salle, au milieu des éclats de rire des spectateurs, comme la légende s'en est établie. Nous doutons fort que les contemporains de Thomson l'aient connue aussi généralement que nous. C'est Johnson qui l'a rendue célèbre. Nous venons de voir que la pièce ne tomba aucunement après les premières représentations. Nous ajouterons que le vers malencontreux se retrouve non seulement dans les quatre éditions de « Sophonisbe » qui parurent en 1730, mais encore dans l'édition des œuvres complètes de 1738 [2]. Ce n'est qu'après cette date que le vers fut changé en cet autre :

O Sophonisba, I am wholly thine!

informed the first Night that the Copy was sold for 100 pounds.... I don't think the faults will be any hindrance to the sale. »

1. « I send you *Sophonisba*, which I think a reasonable entertainment becoming virtue herself to behold with tears of approbation.... The story is a bad one, and its being true is the only justification of it. The writing is incomparable, though the pleasure it affords is not of that popular kind which can draw crowded audiences.... When it was acted, however, the sentiments of virtue and honour were universally felt with pleasure; and the audience was hurried, by the divine enthusiasm of nature, to honour, by the praise of their hands, those moral beauties which they cannot forbear loving.... » (Rundle. *Letters to Mrs. Sandys*. 16 mars 1729-1730, p. 105.)

2. On est étonné de voir que l'erreur commune sur ce point soit par-

Est-il vraisemblable que l'auteur eût obstinément conservé un vers devenu ridicule? N'est-il pas plus probable que la parodie eut un succès limité à un cercle étroit? Elle se trouve dans la « Critique » du prétendu Tim Birch. Passant en revue ce qu'il appelle ironiquement « les beautés de pensée et de style », il annonce le vers comme « a fine Epanodos, in imitation of Farnaby [1] », et inscrit au-dessous sa propre imitation : « Oh! Jemmy Thomson, Jemmy Thomson, oh! » Mais pas une allusion à la popularité de cette parodie; rien qui fasse supposer qu'elle ne provienne pas, aussi bien que toutes les autres ironies ici dirigées contre Thomson, du propre cru de Tim Birch. Telle nous semble bien être en effet l'origine de cette amusante plaisanterie. Elle ne fut connue d'abord que des lecteurs, sans doute assez peu nombreux, de la « Critique ». C'est là que Fielding l'a recueillie [2], et après lui Cibber et Johnson. De ces lazzis fameux qui sont restés attachés au souvenir de certaines pièces, il est deux catégories. Les uns, authentiques, ont entraîné ou accompagné la chute de l'œuvre; les autres plus nombreux ont été sans effet sur les représentations, parce qu'ils ont été imaginés après coup. C'est à cette catégorie, croyons-nous, qu'appartient celui qui a immortalisé un mauvais vers de « Sophonisbe ».

La reine avait manifesté un intérêt spécial pour cette première œuvre dramatique du poète. Ce fut donc à elle qu'il la dédia. Dans quelques mots de préface il reconnaît avec modestie les fautes de ce début [3], et renvoie aux inter-

tagée même par un historien aussi prudent et aussi exact que Allan Cunningham : « The line was amended in the second edition », dit-il (p. 28).

1. Probablement Thomas Farnaby, l'auteur d'un *Systema Grammaticum* (1641).

2. Dans son amusante tragédie burlesque *The Tragedy of Tragedies; or the Life and Death of Tom Thumb the Great*, publiée aussi en 1730. Le procédé suivi est exactement celui de Tim Birch. Le vers de « Sophonisbe » est cité comme imité de cet admirable modèle de Tom Thumb :

Oh! Huncamunca, Huncamunca, oh!

Et ce n'est pas la dernière plaisanterie qu'ait inspirée le malheureux vers; nous le verrons dans notre étude de la tragédie de Thomson.

3. Cette préface contient la traduction d'un passage « from the celebrated Monsieur Racine ». C'est ce fragment de la préface de *Bérénice* (et non pas d'*Iphigénie*, comme dit Brugière de Barante) où le dramaturge français justifie les règles de la simplicité d'action et de l'unité de temps.

prêtes, Wilks, et surtout Mrs. Oldfield [1], le mérite du succès [2].

Johnson rapporte, sur l'autorité de Savage, que le prologue de la tragédie fut écrit, pour la première partie, par Pope, et, pour la deuxième, par Mallet. Le fait serait intéressant, car il témoignerait d'une faveur tout exceptionnelle. Pope était souvent sollicité de rendre pareils services

« Les souhaits modestes d'un autre poète se bornent à ces « trois points : — mon amitié, un prologue et dix livres [3]. »

1. Mrs. Oldfield occupe une place importante dans la chronique théâtrale et littéraire de ce temps. Elle se posait en protectrice du mérite infortuné (Savage fut plus d'une fois son obligé et lui a adressé une ode); elle avait des prétentions au goût et au talent de parole. Pope ne l'aimait pas, et dans son « Art of Sinking » tourne en ridicule une façon de parler qu'il désigne sous le nom d'Oldfieldismos, imprimé en caractères grecs. Voltaire semble avoir apprécié son talent dramatique et mentionne dans l'Épître dédicatoire de *Zaïre*

« Votre Oldfield et sa devancière. »

Le rôle de Sophonisbe fut sa dernière création, et, disent les annales du théâtre, la cause immédiate de sa mort.

« The part of *Sophonisba*, a Tragedy (by Mr. Thomson, famed for many excellent Poems) was reputed the cause of her Death; for, in her Execution, she went beyond Wonder, to Astonishment! From that Time her Decay came slowly on and never left her till it conducted her to her eternal Rest, the 23rd of October 1730.... Oh! that we might have another from her ashes! » (Chetwood, *History of the Stage*, p. 202.)

2. La liste des interprètes est celle-ci : Massinissa, Mr. Wilks; Syphax, Mr. Mills; Narva, Mr. Roberts; Scipio, Mr. Williams; Lœlius, Mr. Bridgewater; Sophonisba, Mrs. Oldfield; Phœnissa, Mrs. Roberts.

Les chroniques du théâtre enregistrent quelques anecdotes se rapportant à ces représentations de *Sophonisba*.

La biographie de Shiels (Cibber's *Lives*) prétend que Thomson s'était placé, pour suivre la représentation, dans la galerie supérieure, mais que, dans l'état de surexcitation où il se trouvait, il ne pouvait s'empêcher de déclamer les rôles en même temps que les acteurs, et d'annoncer les scènes à venir. — Nous verrons plus loin que ce racontar peu vraisemblable est rapporté, par d'autres autorités, à la représentation d'autres pièces. Voici une anecdote moins connue et plus authentique :

« When Thomson's *Sophonisba* was read to the actors, Cibber laid his hand upon Scipio, a character which, though it appears only in the last act, is of great dignity and importance. For two nights successively, Cibber was as much exploded as any bad actor could be. Williams, by desire of Wilks, made himself master of the part, but he, marching slowly, in great military distinction, from the upper part of the stage, and wearing the same dress as Cibber, was mistaken for him and met with repeated hisses joined to the music of catcals, but as soon as the audience were undeceived, they converted their groans and hisses to loud and long continued applause. ». (T. Davies, *Miscellanies*, vol. III, p. 263.)

3. « Three things another's modest wishes bound,
My friendship, and a prologue, and ten pounds. »
(*Epistle to Arbuthnot*, vers 47, 48.)

Il s'était fait une règle de répondre par un refus, et nous le voyons agir de la même façon envers Mallet, envers Thomson et envers Hill. Celui-ci l'avait prié de lui fournir un prologue pour sa tragédie d'*Athelwold* et reçut cette réponse :

« ... Tous les poètes mes amis ont reçu ma parole d'honneur que je n'ai jamais consenti à en écrire un ; ... et, cet hiver même Mr. Thomson et Mr. Mallet m'excusent au sujet de leurs tragédies qui vont paraître cette saison-ci ou la prochaine [1]. »

Sans doute une affirmation de Pope n'entraîne pas nécessairement notre conviction. Ici même, malgré la netteté de ses dires, nous pouvons constater qu'il ne respecte pas scrupuleusement la vérité. On connaît en effet de lui au moins un prologue pour le *Cato* d'Addison, un autre pour une pièce jouée en 1733 au bénéfice du vieux Dennis, et un épilogue pour la *Jane Shore* de Rowe. Mais la véracité de Savage est peut-être plus encore sujette à caution, et les circonstances donnent un caractère de vraisemblance au démenti de Pope. Il est extrêmement probable que le Prologue fut écrit en entier par Mallet.

Vers le milieu de cette même année 1730, parut enfin le poème complet des « Saisons » [2]. L'auteur avait achevé la der-

1. « .... Every poetical friend I have has my word I never would, and my leave to take the same refusals I made him ill if ever I wrote one for another; and this very winter Mr. Thomson and Mr. Mallet excuse me, whose tragedies either are to appear this season or the next. » (Pope à Hill, 29 sept. 1731.)

La tragédie de Mallet dont il s'agit est *Eurydice*, jouée en 1731, qui est mentionnée dans la correspondance de Thomson avec Mallet, le 20 sept. 1739. Aaron Hill, qui faisait beaucoup moins de façons que Pope, envoya à l'auteur d'*Eurydice* un prologue pour sa pièce, avant que celui-ci lui en eût fait la demande. (*The Works of Hill*, édit. 1754, p. 95.)

Huit ans auparavant, Pope opposait déjà pareil refus aux sollicitations de ses confrères. Fenton, son collaborateur à ses traductions d'Homère, avait cru pouvoir lui demander un service de ce genre, et le grand homme s'excusa en lui disant : « I have actually refused doing it for the Duke of Buckingham's play ». (Lettre de Pope à Fenton, du 18 sept. 1722.)

2. Très probablement au mois de juin, comme nous l'apprend cette indication : « I have a copy of the 1730 edition with the four bathers. It has the following interesting entry in the fly-leaf : « Jac[s] Thomson Alex[o] Pope Dono dedit, mense Junio, 1730. » (C. R. Manning, in *Notes and Queries*, 4[e] série, vol. XI, p. 434.)

La numérotation de cette édition princeps donne pour l'« Été » 1205 vers et pour l'« Automne » 1275. C'est une erreur de l'impression. Deux vers de l'« Été » ont reçu le nombre 725 ; et dans l'« Automne » il n'y a en réalité que 5 vers entre les numéros 70 et 80. (Voir à ce sujet le tableau dressé par

nière partie qui en restât à écrire, l' « Automne », et l'avait dédiée en quelques vers incorporés dans l'œuvre, au Très Honorable Arthur Onslow [1], le speaker qui avait remplacé sir Spenser Compton. Conformément à l'engagement pris dans les « propositions » par lesquelles il avait sollicité des souscriptions, Thomson avait ajouté à l'œuvre un « Hymne à la gloire de Dieu ». Il avait aussi revu les parties antérieurement publiées, en y faisant des additions importantes [2]. Les souscripteurs n'avaient pas à se plaindre; ils n'avaient pas trop longtemps attendu, et recevaient pour leur guinée un fort beau volume in-quarto, avec quatre gravures de Kent, contenant, outre les « Saisons » et l' « Hymne », le « Poème sur Newton », « Britannia » et, en appendice, quatre petites pièces de vers [3].

Peut-être l'auteur était-il moins satisfait du public; le produit des souscriptions ne devait pas laisser un bénéfice très

Mr. Bolton Corney dans son édition des « Saisons » de 1842, et les communications de MM. F. Cunningham et Cook dans *Notes and Queries*, 4e série, vol. XI, p. 419 et 530, et vol. XII, p. 58.)

1. C'est, dans les annales du Parlement anglais, le speaker qui a le plus longtemps occupé ces fonctions. Appelé au fauteuil en 1728, il y siégea jusqu'au 18 mars 1761. Les Communes lui votèrent alors d'unanimes remerciements, en priant la Couronne de lui accorder une pension annuelle de 3000 livres.

Les compliments du poète à ce nouveau patron sont heureusement justifiés. Onslow jouissait d'une réputation d'homme d'État intègre, de président impartial, de jurisconsulte savant, et en même temps d'homme de goût, ami des lettres. Young lui a dédié le premier livre de ses *Night Thoughts*, et Richardson a trouvé en lui un patron zélé.

2. On en jugera par ces chiffres :

L' « Hiver » avait 405 vers dans la première édition et 781 dans l'in-4 de 1730. L' « Été » passait de 1146 vers à 1205. Le « Printemps » recevait une faible addition de 5 vers (1087 au lieu de 1082) correspondant à l'insertion de la dédicace à lady Hertford.

Quant à l' « Automne » et à l' « Hymne » qui paraissent pour la première fois, ils comptent le premier 1275 vers et l'autre 121.

3. Tandis que ni les « Saisons », ni le « Poème » à la mémoire de Newton ne portent de nom d'éditeurs, *Britannia* est donné comme une 2e édition, imprimée pour J. Millan, et a une pagination spéciale.

Les exemplaires de cette édition princeps des « Saisons » sont devenus extrêmement rares. La bibliothèque du British Museum n'en a pas. La bibliothèque de l'Université d'Edimbourg en possède un qui est en parfait état de conservation. Il lui a été donné par lord Buchan, le biographe de notre poète. Lord Buchan l'avait reçu de son père qui avait été l'un des souscripteurs à la première édition. C'est cet exemplaire même qu'un jour l'enthousiaste biographe et admirateur de Thomson couronna de lauriers à Ednam dans une cérémonie pompeuse de glorification du poète sur laquelle nous donnerons quelques détails.

considérable après le paiement des frais de cette luxueuse publication. 386 souscripteurs avaient demandé 454 exemplaires[1]. Dodington en prenait 20; John Conduitt, le neveu de Newton, en prenait 10; le « provost » d'Edimbourg, 10; Burlington, 5; Forbes, 5; Pope, 3; et Mrs. Martha Blount, 1; Walpole et lady Walpole, 3; lord et lady Hertford, 3; sir Spencer Compton, devenu comte de Wilmington, figure dans la liste pour un seul exemplaire[2].

Bientôt après cette publication privilégiée, une édition plus modeste est mise en vente par Millan et Millar. Elle est de format in-8° et composée d'exemplaires de la deuxième édition du « Printemps », d'une troisième édition de l' « Été », d'une édition nouvelle de l' « Hiver », et d'une impression particulière de l' « Automne » et de l' « Hymne »[3]. L' « Automne » est mis en vente séparément par Millan, au prix de un schelling (première édition de cette « Saison » isolée), pour les lecteurs qui, possédant déjà les autres parties, veulent compléter le poème.

C'est un exemplaire de l'édition in-quarto que Rundle avait

1. Lowndes dit « environ 360 », confondant évidemment le nombre d'exemplaires souscrits avec le nombre des souscripteurs.

2. Voici les noms les plus intéressants à extraire de cette longue liste : William Aikman; Dr. Arbuthnot; Earl of Buchan; Lord Bolingbroke; Sir William Bennet of Grubbat, Bar[t]; Mrs. Martha Blount; Earl of Chesterfield; John Conduitt, Esq., 10 B. (c'est-à-dire 10 exemplaires); The Hon. Sir John Clark, Bar[t], 3 B.; The Hon. Edw. Carteret; Thomas Cragie, 6 B.; Dr. William Cranstoun; The Right Hon. George Dodington, Esq., 20 B.; The Hon. Hugh Dalrymphe Esq.; Mrs. Anne Drelincourt; University Library, Edinburgh; Capt. William Elliot; Mrs. J. Elliot; Mr. Elliot; The Right Hon. Duncan Forbes, Esq., 5 B.; Duke of Gordon; Mrs. Gray; Earl of Hartford; Countess of Hartford, 2 B.; Mr. Gavin Hamilton, 4 B.; Wil. Hamilton, Esq.; Mr. John Ker, King's College, Aberdeen; The Right Hon. Patrick Lindsay, Esq., Lord Provost of Edinburgh, 10 B.; Sir Wilfrid Lawson, Bar[t], 2 B.; The Hon. Wortley Mountague Esq.; David Mitchell, Esq., 4 B.; Andrew Mitchell, Esq.; Mr. Mallet; Mr. Patrick Murdoch; Mr. John Murdoch; The Right Hon. Arthur Onslow, Esq.; The Hon. Mrs. Onslow; Mrs. Oldfield; Earl of Peterborough; The Right Hon. Wil. Pulteney; Thomas Pelham, Esq.; Alexander Pope, Esq., 3 B.; The Rev[d] Mr. Pitt; The Rev. Dr. Rundle; Mr. Allan Ramsay; Wil. Somerville; Mrs. Stanley; Richard Savage Esq.; Mrs. Sandys; The Rev[d] Mr. Spence; Lord Viscount Tyrconnel; Charles Talbot, Jun. Esq.; Mr. John Thomson, 4 B.; Thomas Tickell Esq.; Earl of Wilmington; The Right Hon. Sir Robert Walpole; The Right Hon. Lady Walpole, 2 B.; His Excellency Horace Walpole, Esq.; The Rev[d] Mr. Whatley; The Rev[d] Dr. Edward Young.

3. Il en résulte que, tandis que le « Printemps » n'a point de pagination numérotée, chacune des deux autres parties a sa pagination spéciale.

offert à son amie Mrs. Sandys quand il lui écrivait, le 16 juillet : « Je me suis permis de vous envoyer comme présent les « Sai- « sons » de Mr. Thomson, un ouvrage où la raison et l'imagi- « nation inspirent autant de beautés l'une que l'autre[1] ». Mais l'admiration et le dévoûment de Rundle ne s'en tenaient pas à des compliments. Il avait présenté son protégé à sir Charles Talbot, alors solicitor-general, et l'avait recommandé pour servir de « travelling tutor » au fils aîné de Sir Charles. C'était alors un usage très général, et qui s'est conservé longtemps après, que les jeunes gens de l'aristocratie anglaise allassent parfaire leur éducation par un voyage sur le continent. Le « Tour d'Europe » (ou simplement le « tour ») était une institution consacrée, à l'égal du séjour à l'Université. Le jeune homme était accompagné d'un « tutor », moins précepteur que mentor, qui veillait sur lui, et faisait en sorte que le voyageur trouvât, dans la gaie capitale de la France ou dans les villes italiennes, non pas seulement les plaisirs qu'elles offraient aux étrangers, mais aussi une solide instruction, la familiarité des langues[2], le perfectionnement des manières et du goût, et tout ce que comporte de précieuse culture pour l'esprit la connaissance des « hommes et des cités ». Le choix de ce « travelling tutor » portait, selon les familles, sur un homme d'Église ou sur un homme de lettres. C'est à Thomson que Sir Charles Talbot confia la mission d'accompagner son fils[3].

La décision avait été prise (les biographes ne l'ont pas remarqué) plus d'une année avant qu'elle fût mise à exécution. Dans une lettre à Mallet du 20 septembre 1729, le poète annonce une prochaine modification de sa situation; il va « suspendre sa harpe aux saules »[4]. Il n'est pas douteux qu'il ne fasse allusion aux arrangements pris avec sir Charles pour

1. Lettres de Rundle à Mrs. Barbara Sandys, lettre XVI.
2. A aucune époque plus que durant le XVIIIe siècle, la connaissance du français n'a été considérée en Angleterre comme le complément indispensable d'une bonne éducation. Pour les jeunes gens qui ne pouvaient s'offrir « le tour d'Europe », on cherchait des moyens moins dispendieux. Le 8 octobre 1728 paraissait à Londres le 1er numéro d'un journal, *The Flying Post or Weekly Medley*, destiné à faciliter l'étude du français.
3. C'est ainsi que Hill avait servi de *travelling tutor* à sir William Wentworth pendant un tour d'Europe qui dura près de trois ans; et que Mallet, après avoir quitté la famille de Montrose, passa plusieurs étés à visiter le continent avec un fils de Mr. Knight de Gosfield.
4. Voir p. 78

l'année suivante. Et c'est pour terminer avant son départ les œuvres entreprises que Thomson, en quelques mois, achève sa tragédie et livre à l'imprimeur la dernière partie de son grand poème. Son labeur de cinq années était couronné de succès : il avait acquis d'honorables et précieuses amitiés, et la renommée littéraire. Quant à la fortune, il pouvait l'espérer de la protection puissante de Talbot, appelé à occuper bientôt une des plus hautes charges de l'État.

Le nouveau précepteur se prépara donc à ce voyage avec une satisfaction que nous pouvons imaginer. Il allait réaliser un de ses plus vifs désirs. Il allait connaître l'indépendance, la vie affranchie des misérables soucis de la pauvreté, affranchie même de la nécessité du travail. Pas d'autre occupation, dans cette existence toute nouvelle, que de charmer ses regards de beautés sans cesse renouvelées et d'enrichir son esprit d'observations infiniment variées. Le jeune Talbot était pour lui un compagnon et un ami. Il avait vingt ans; un mentor de trente ans était plutôt fait pour s'associer aux gaîtés de son élève que pour les réprimer. Tout le monde trouvait son compte aux dispositions prises. Sir Charles savait qu'il confiait son fils à un honnête homme, en même temps qu'à un esprit d'élite. Charles Richard Talbot appréciait chez son précepteur une bonté éprouvée et une bonne humeur communicative. Enfin Thomson se promettait les plus vives jouissances de cette expédition où une ample moisson d'observations allaient s'offrir aux deux hommes qu'il portait en lui : l'artiste épris des formes et des couleurs de la nature, et le philosophe moraliste curieux des problèmes sociaux.

CHAPITRE IV

LE TOUR D'EUROPE. — RETOUR A LONDRES « LA LIBERTÉ ». — RICHMOND

I

Nos deux voyageurs partirent vers la fin de l'année 1730 avec l'intention de passer l'hiver à Paris. Les seuls renseignements directs que nous ayons sur ce séjour, et, du reste, sur tout le voyage, nous sont donnés par trois lettres de Thomson à Dodington [1]. La première est datée du 27 décembre (nouveau style). Elle nous apprend que les jeunes Anglais sont arrivés depuis peu de temps à Paris. Nous y trouvons aussi la preuve que, dès son arrivée, Thomson s'est mis en relations directes avec Voltaire. C'est un fait qui a échappé aux biographes et aux annotateurs, et sur lequel nous insisterons, en citant les passages de la lettre qui l'établissent.

« Le *Brutus* de M. de Voltaire vient d'être joué sept ou huit « fois avec succès et se joue encore [2].... Voltaire se propose, « dans sa préface, de se lancer dans la critique; et Dieu ait « pitié des pauvres comparaisons qui terminent les actes de

1. Elles ont été imprimées pour la première fois dans les *Anecdotes* de Seward. Voir vol. V, p. 137.
2. Il fut joué 16 fois.

« nos pièces anglaises ! car il semble que ce soient là de fort « dignes objets de sa française indignation [1].... »

Or, la préface de *Brutus* ne renferme aucune allusion à ce point particulier de critique. Ce n'est que plus tard, quand il publie la deuxième édition de *Zaïre*, que Voltaire énonce, dans sa deuxième Épître dédicatoire à Mr. Falkner [2], sa désapprobation d'un usage alors constant chez les poètes tragiques de l'Angleterre. Thomson connaît donc, au mois de décembre 1730, des opinions que l'écrivain français ne devait pas rendre publiques avant plusieurs années. Comment douter qu'il les ait recueillies de la bouche même de Voltaire? Dans le ton ironique avec lequel il parle de reproches auxquels son unique tragédie l'exposait autant que personne, il semble que nous retrouvions l'écho des conversations du brillant auteur de *Brutus* avec le poète anglais, tout empressé de venir l'entretenir de sa récente « Sophonisbe ».

Ils s'étaient du reste connus en Angleterre, avant que Thomson eût encore abordé la scène. Voltaire lui-même nous l'apprend [3]. Il était arrivé à Londres, en mai 1726 [4], au moment même où le succès de l' « Hiver » commençait à en rendre l'auteur célèbre. Curieux de connaître toutes les illustrations britanniques, il désira sans doute rencontrer le jeune poète écossais. Les occasions ne lui manquaient pas. Venu en Angleterre comme l'hôte de Bolingbroke, le chef du parti tory,

1. « Paris, December 27, N.-S. 1730.

« M. de Voltaire's *Brutus* has been acted here seven or eight times with applause, and still continues to be acted.... Voltaire, in his preface, designs to have a stroke at criticism; and Lord have mercy on the poor similes at the end of the acts in our English plays, for these seem to be very worthy objects of his French indignation.... »

2. Everard Falkner ou Faulkner avait connu Voltaire à Paris et celui-ci trouva chez lui, à Wandsworth, près de Londres, l'hospitalité la plus gracieuse pendant une grande partie de son séjour en Angleterre. — La fortune de cet ancien négociant fait l'admiration de Voltaire (voir lettre à M. Thiériot du 1er sept. 1735). « Notre Falkener », comme l'appelle Voltaire, fut nommé ambassadeur à Constantinople, fut anobli, devint secrétaire du duc de Cumberland et l'un des Postmasters-General. Il épousa en 1747 une fille du général Churchill, et mourut à Bath le 16 novembre 1758.

3. En 1750, Lyttelton avait envoyé un exemplaire d'une édition nouvelle des œuvres de Thomson à Voltaire, et celui-ci dit en répondant : « I was acquainted with the author when I was in England ».

4. Probablement le $\frac{30}{18}$ du mois, selon les ingénieuses conjectures de Mr. J. Churton Collins, dont le travail, très nourri et très intéressant, sur le séjour de Voltaire en Angleterre, nous a beaucoup servi.



il voulut s'assurer sans retard une amitié puissante dans le parti politique opposé. Il s'adressa à Bubb Dodington pour qui Horace Walpole l'aîné, alors ambassadeur à Paris, lui avait donné une lettre de recommandation. Il profita plus d'une fois de la libérale hospttalité d'Eastbury. C'est là qu'il se lia avec Young d'une amitié durable. Il s'y trouvait en 1727 et y rencontra très probablement Thomson [1] qui, cette même année, dédiait l' « Été » à Dodington.

La maison de Pope à Twickenham, près de Richmond, est encore une de celles où Voltaire et Thomson purent se trouver réunis. Dès le mois d'avril 1724, Pope exprimait son admiration pour *la Henriade* [2], et il semble qu'une correspondance se soit dès lors engagée entre les poètes [3]. Voltaire alla rendre visite à son illustre confrère dès qu'il fut en Angleterre, et plusieurs récits nous ont été transmis de l'entrevue de ces deux royautés littéraires. Il est vrai que, dans ce cas, comme pour plus d'un autre événement historique, les trois comptes rendus diffèrent totalement [4]. Voltaire en tout cas resta un visiteur assez assidu de Pope [5], et eut plus d'une occasion de voir chez celui-ci l'auteur des « Saisons ».

Chez lord Chesterfield, dont il trouvait l'ordinaire trop cher,

1. C'est aussi la supposition à laquelle s'arrête l'auteur d'un volumineux ouvrage sur le séjour de Voltaire en Angleterre, *Voltaire's Visit to England*, 1726-1729, by Archibald Ballantyne, London, 1893.

2. Lettre à Bolingbroke, du 9 avril 1724.

3. Lettre de Pope à Carye, du 25 décembre 1725.

4. Owen Ruffhead, le premier biographe de Pope, dit que celui-ci retint à dîner son illustre visiteur, et que la conversation de Voltaire fut à ce point inconvenante que la mère de son hôte dut quitter la table (Ruffhead, *Life of Pope*, in-4, p. 156). C'est la version qu'a adoptée et répandue Johnson dans sa vie de Pope.

Goldsmith rapporte qu'à la vue de Pope, si chétif et malingre, Voltaire éprouva un sentiment de compassion, qui se changea en admiration quand le poète anglais se mit à parler.

Enfin un troisième historiographe, Duvernet, nous dit que les deux grands hommes n'arrivaient guère à se comprendre. (Cité par M. Churton Collins.) C'est à coup sûr le plus vraisemblable des trois récits. Voltaire tout nouvellement arrivé en Angleterre n'en pouvait encore parler la langue que très imparfaitement; et quant à Pope, c'est Voltaire lui-même qui nous dit « qu'il pouvait à peine lire le français, et n'en parlait pas un mot ». (Cité par Mr. Churton Collins.)

5. Faisant de l'hospitalité reçue le plus odieux usage, s'il faut croire, comme le rapporte Ruffhead, qu'il rendait compte au parti whig des renseignements que pouvait lui laisser surpendre l'amitié confiante de Bolingbroke et de Pope.

et pour qui Thomson a poétiquement exprimé une vive admiration ; chez Mrs. Conduitt [1], cette nièce du grand Newton, de qui Voltaire apprit l'anecdote, devenue grâce à lui fameuse, de la pomme tombant d'un arbre et faisant jaillir dans l'esprit du savant la pensée de son immortelle hypothèse; dans les théâtres où Voltaire fréquentait assidûment, parce qu'il y trouvait une excellente façon d'étudier la langue [2]; dans presque tous les lieux où l'infatigable Français portait sa curiosité, son avidité d'apprendre, son esprit étincelant et ses audacieuses galanteries, il fut exposé à rencontrer le jeune poète dont les productions successives appelaient et retenaient l'attention de toute la société élégante et lettrée [3].

Cette lettre de décembre 1730 nous montre qu'au milieu des plaisirs de Paris, Thomson mûrit le projet de nouveaux travaux poétiques. Il entretient Dodington du plan d'un poème où il décrirait les pays qu'il allait visiter, en y ajoutant des

1. Elle a prouvé son intérêt et son estime pour Thomson en souscrivant pour dix exemplaires à la publication des « Saisons ».

2. « This noted author (Voltaire), about twenty years past, resided in London. His acquaintance with the Laureate brought him frequently to the Theatre, where (he confess'd) he improved in the English orthography more in a week, than he should otherwise have done by labour'd study in a month. I furnish'd him every evening with the Play of the Night, which he took with him into the Orchestra (his accustomed seat) : in four or five months, he not only convers'd in elegant English, but wrote it with exact propriety. » (Chetwood, *A general history of the stage*, London, 1749, p. 46.)

Ses progrès furent en effet singulièrement rapides : il publiait dans l'hiver de 1727 deux « Essays » en anglais : *An Essay upon the civil wars in France. An Essay upon Epic Poetry.* — Il devint même poète anglais, témoin cette petite pièce adressée à Molly Lepel, femme de lord Harvey :

Harvey, would you know the passsion
    You have kindled in my breast?
Trifling is the inclination
    That by words can be express'd.

In my silence see the lover
    True love is best by silence known;
In my eyes you'll best discover
    All the power of your own.

Vingt ans plus tard, il avait conservé de cette langue une connaissance assez sûre pour pouvoir répondre dans un anglais très honnête à ses correspondants d'outre-Manche.

3. Cette période du séjour de Voltaire (mai 1726 à février 1729) est celle de la plus active production littéraire de Thomson : elle embrasse la publication de « l'Hiver », de « l'Été », du « Printemps », du « Poème à la mémoire de Newton » et de « Britannia ».

observations morales sur les gouvernements et les peuples [1]. C'est ce projet que réalisa plus tard le poème *Liberty*, et l'esprit qui devait l'inspirer est résumé tout entier dans cette courte phrase de la lettre : « I shall return no worse English-« man than I came away ».

Le jeune Talbot était en parfaite union de sentiments avec son « tutor ». Tous deux avaient au même point la conscience de la supériorité de l'Angleterre, et le mépris de tout ce qui n'est pas britannique. Cette disposition d'esprit pouvait être, pour nos voyageurs, une inépuisable source d'intimes satisfactions; mais elle les préparait mal à comprendre et à juger exactement les hommes et les institutions qu'ils se proposaient d'étudier. « Le fils aîné de sir Charles Talbot », écrivait Rundle à la fin de janvier, « est à Paris, et s'y comporte « comme on pourrait le souhaiter. Son rude amour anglais de « la liberté dédaigne cet esclavage brodé qui brille à cette cour « frivole. Il hait les chaînes, même celles qui sont en or [2]. »

L'automne de l'année 1731 trouve encore nos pèlerins à Paris; mais ils se préparent à poursuivre leur route. Ils ont épuisé les plaisirs et les curiosités de la grande ville, et se sont rendus maîtres de la langue; ils vont se diriger vers l'Italie. « Il me tarde », écrit Thomson à Dodington, le 24 octobre, « de « voir les champs où Virgile butinait son miel immortel, et « de fouler ce sol où les hommes ont pensé, ont agi avec tant « de grandeur [3]. »

1. « .... There are scarce any travellers to be met with who have given a landscape of the countries through which they have travelled, that have seen (as you express it) with the Muses' eye.... It seems to me that such a poetical landscape of countries mixed with moral observations on their government and people, would not be an ill-judged undertaking. »

On est tenté de croire que l'idée du poème descriptif vient bien du génie même de Thomson, et que celle du poème philosophique et prédicant lui est inspirée par le goût de son public d'Angleterre, peut-être aussi par les conseils de Voltaire. Ce dernier, parlant de Thomson en 1750, louait surtout en lui un poète vraiment philosophe, et ajoutait : « I think, without a good stock of such philosophy, a poet is just above a fiddler, who amuses our ears, but does not go to our souls » (Voltaire à Lyttelton, Paris, 17 mai 1750). (PHILLIMORE'S *Memoirs and correspondance of lord Lyttelton*, vol. I, p. 323.)

2. « His (sir C. Talbot's) eldest son is at Paris, and behaves as one wishes he should behave. His rough English love for liberty disdains the embroidered slavery that glitters in that trifling court. He hates chains even golden ones. » (Lettres à Mrs. Sandys. Lettre XXI, 30 janvier 1730-1731.)

3. « I long to see the fields where Virgil gathered his immortal honey,

Cette lettre nous apprend aussi que le bien-être et la prospérité actuels ne font pas perdre de vue au poète voyageur la pensée de l'avenir. Il se préoccupe des ressources qui pourront lui assurer l'indépendance et la paix de l'esprit. Il espère toujours obtenir du gouvernement de son pays quelque poste lucratif, et il veut employer son voyage à s'y préparer. « Mon « ambition est de pouvoir servir mon pays d'une façon active « aussi bien que d'une façon contemplative [1]. » Dodington a exprimé, dans une lettre précédente, cette pensée que le poète doit vivre uniquement pour son art, et planer au-dessus des intérêts matériels. C'est une opinion à coup sûr flatteuse, et Thomson fait mine d'en approuver le principe. Mais aussitôt après il développe avec une ardeur amusante, et non sans esprit, les objections du prosaïque bon sens qui s'obstine à survivre dans son âme de poète. « Le Parnasse! on ne le « gravit pas, non plus qu'aucune montagne mortelle, pour « s'y fixer à jamais sur un sommet stérile. Non, c'est quelque « chère petite retraite, plus bas, dans un vallon, qui permet « de goûter dans tout son charme la beauté du spectacle. » Et ne voulant pas prendre directement à partie son noble correspondant, il s'élève avec indignation contre les théories odieuses d'un ami absent, le Dr. Cheyne. « Le grand et gros « docteur de Bath me disait qu'il convient de maintenir les « poètes dans la pauvreté, pour aviver leur génie, comme on « crève les yeux aux oiseaux pour les faire mieux chanter. Mais « assurément ils chantent mieux encore au milieu des bois « touffus, quand le printemps épanoui fleurit autour d'eux [2]. »

and tread the same ground where men have thought and acted so greatly. » (Lettre du 24 octobre 1731.)

1. « But not to travel entirely like a poet, I resolve not to neglect the more prosaic advantages of it, for it is no less my ambition to be capable of serving my country in an active than in a comtemplative way. » (Même lettre.)

2. « What you observe, concerning the pursuit of poetry... is certainly just.... A true genius, like light, must be beaming forth, as a false one is an incurable disease. One would not, however, climb Parnassus, any more than your mortal hills, to fix for ever on the barren top. No : it is some little dear retirement in the vale below that gives the right relish, of the prospect.... The great fat Doctor of Bath, told me that poets should be kept poor, the more to animate their genius. This is like the cruel custom of putting a bird's eye out, that it may sing the sweeter; but, surely, they sing sweetest amidst the luxuriant woods, whilst the full spring blooms around them. » (Même lettre.)

Goldsmith, un des poètes à qui la fortune s'est plu à appliquer la

La cruelle doctrine de Cheyne trouvait bien cependant quelque confirmation dans le cas de Thomson. Depuis dix mois qu'il a quitté l'Angleterre et n'a plus à s'occuper de nid ou de pâture, il n'a rien écrit. Aussi annonce-t-il à Dodington son intention de se remettre au travail pendant les loisirs de ce voyage. Dodington demandait un poème épique et suggérait le sujet de Timoléon. Thomson écarte la proposition avec un tact très judicieux, mais il s'engage à entreprendre une nouvelle tragédie.

Nous sommes assez tentés de croire que ce projet dramatique est celui qui déjà l'occupait à Londres, plus d'un an auparavant, et qu'il avait alors espéré réaliser pour l'hiver de 1731 [1]. Il se pourrait bien que ce fût cette même tragédie de « Socrate » dont Rundle lui avait inspiré l'idée, et que plus tard d'autres amis, Mr. Pitt (le futur lord Chatham), Mr. Lyttelton et Gilbert West lui conseillèrent d'abandonner. Cette supposition faciliterait la solution d'une petite énigme assez piquante qui n'a arrêté l'attention ni des biographes de Thomson, ni de ceux de Voltaire. Dans le théâtre de celui-ci figure un « Socrate », « ouvrage dramatique traduit de l'anglais de feu Mr. Thomson, « par feu Mr. Fatema ». N'est-il pas fort probable que si Voltaire, désirant éviter la responsabilité des hardiesses satiriques de son Socrate, a imaginé de l'attribuer à James Thomson, c'est que celui-ci l'avait en effet entretenu, pendant ce séjour à Paris, d'un projet de tragédie sur ce sujet? La préface de « Mr. Fatema, traducteur » reproduit quelques idées générales sur le théâtre, qui n'ont guère de rapport avec la pièce qu'elles précèdent, mais qui sont en conformité parfaite avec les vues qui recommandaient le sujet de Socrate à Rundle et à Thomson [2].

méthode du docteur Cheyne et des oiseleurs, Goldsmith semble avoir voulu réfuter cet aphorisme cruel dans ce passage de son *Animated Nature* où il développe en quelques mots gracieux la même idée que Thomson vient d'indiquer :

« The music of every bird in captivity produces no very pleasing sensations : it is but the mirth of a little animal insensible of its unfortunate situation. It is the landscape, the grove, the golden break of day, the contest upon the hawthorn, the fluttering from branch to branch, the soaring in the air, and the answering of its young, that gives the bird's song its true relish. » (Cité par Forster, *Goldsmith*, p. 195.)

1. Comme il semble ressortir du mot de Pope cité plus haut. Voir p. 85, n. 1.

2. « On a dit dans un livre, et répété dans un autre, qu'il est impossible

C'est à la fin d'octobre ou au commencement de novembre que Talbot et son précepteur quittèrent Paris pour le midi de la France et l'Italie. Nous pouvons noter leur passage à Lyon, où ils rencontrèrent Spence, un des premiers critiques favorables des « Saisons »[1]. Puis ils descendent le Rhône, s'arrêtent à Avignon, et vont voir la fontaine de Vaucluse. Le poète conserva de ce spectable une impression profonde; il en entretenait lady Hertford, à son retour en Angleterre, et lui en avait promis une description en vers[2].

A la fin de novembre, ils sont à Rome. Le voyage s'est effectué rapidement, vu la saison. Peut-être la fatigue explique-t-elle une mauvaise humeur très apparente dans la dernière lettre que Thomson adresse à Dodington. « Mon enthou« siasme au sujet des voyages se calme très rapidement. On « peut imaginer de belles choses en lisant les auteurs anciens, « mais voyager c'est dissiper cette vision[3]. » Il n'hésite pas à écrire qu'il ne comprend point la fureur qui pousse les gens à faire tant de chemin pour contempler des statues qu'on pourrait se procurer chez soi à peu de frais. Il ne sent, dit-il, aucun goût pour ce plaisir des archéologues qui consiste à flairer de vieilles pierres moisies. Il ne se préoccupe, dans ce qu'il voit, que des matériaux à faire entrer dans son futur poème[4]. Quant à la promesse de reprendre son labeur poétique, il n'a pas commencé à la réaliser depuis qu'il est à Rome. « Si vous me « demandiez des nouvelles de ma Muse, tout ce que je pourrais

qu'un homme simplement vertueux, sans intrigue, sans passions puisse plaire sur la scène. C'est une injure à faire au genre humain : elle ne peut être plus fortement repoussée que par la pièce de feu M. Thomson.... » (A Amsterdam, 1755.)

1. Voir p. 49, 50.

2. « I hope your route will lead you to the Fontaine de Vaucluse.... Mr. Thomson told me he had seen this fountain and he promised to give me a description of it in verse; but the promises of poets are not always to be depended upon. » (Lettre de lady Hertford à sa nièce lady Pomfret, juin 1739. Citée par Allan Cunningham, « Vie de Thomson », p. xxv.)

3. Rome, November 28, 1731.

« .... That enthusiasm which I had upon me, with regard to travelling, goes off, I find, very fast. One may imagine fine things in reading ancient authors; but to travel is to dissipate that vision.... »

4. « .... For my part, I, who have no taste for smelling to an old musty stone, look upon these countries with an eye to poetry, in regard that the sisters reflect light and images to one another. »

« vous dire, c'est qu'elle n'a pas, je crois, traversé la Manche « avec moi. » Elle a dû rester, ajoute-t-il, parmi les bois d'Eastbury [1]. Il en avait reçu cependant au moins une courte visite, car la mort de son ami, le peintre Aikman, survenue en juin 1731, lui avait inspiré quelques vers émus qui méritent de n'être pas oubliés [2].

Il ne faut pas prendre à la lettre les boutades d'un voyayeur de mauvaise humeur. L'Italie et Rome ont inspiré à Thomson autre chose que des réflexions chagrines et des désillusions. Dans la première partie de *Liberty*, il enregistre sans doute son souvenir vindicatif des auberges incommodes et malpropres de ce pays [3], mais les preuves abondent aussi dans le poème de l'admiration profonde, chaleureuse et féconde qu'il ressentit en face de tant de chefs-d'œuvre et de grands souvenirs [4].

Ce séjour à Rome fut, pour quelque raison que nous igno-

1. « .... Should you inquire after my Muse, all I can answer is, that I believe she did not cross the Channel with me. (L'idée rappelle le mot d'un autre poète voyageur : « My heart *untravell'd* fondly turns to thee ».) I know not whether your gardener at Eastbury has heard any thing of her among the woods there; she has not thought fit to visit me while I have been in this once poetic land, nor do I feel the least presage that she will. »

2. Ces quarante-deux vers ne furent pas publiés du vivant de l'auteur. Les huit derniers furent imprimés dans l'édition des œuvres de 1750. Ils avaient sans aucun doute été communiqués par Lyttelton, car le manuscrit s'en trouve encore dans les archives de la famille à Hagley (PHILLIMORE, *Life of Lord Lyttelton*, vol. I, p. 312). La pièce entière était en la possession du comte de Buchan et fut publiée par lui en 1792 (*Essays on the lives and writings of Fletcher of Saltoun and the poet Thomson... with some pieces of Thomson's never published*).

Le beau portrait de Thomson qui figure en tête du 1er vol. de l'édition des œuvres de 1762 est gravé d'après une peinture d'Aikman conservée à Hagley.

3. There, buxom Plenty never turns her horn;
The grace and virtue of exterior life,
No clean convenience reigns; e'en sleep itself,
Least delicate of powers, reluctant, there,
Lays on the bed impure his heavy head.

(*Ancient and Modern Italy compared*, being the First Part of *Liberty*. v. 175-180.)

4. Parmi les amis d'Angleterre qui entretiennent une correspondance avec Thomson pendant son absence, la lettre du 28 nov. nous apprend qu'il faut compter lord Binning. Nous savons aussi par Johnson que Pope envoya au voyageur une épître, dont il employa du reste plus tard quelques vers pour sa célèbre épître à Arbuthnot.

rons, brusquement interrompu. Thomson, nous le savons, se proposait, en quittant Paris, d'écrire à Rome au moins une partie d'une tragédie. Dans sa lettre à Dodington, du 28 novembre, il ne parle aucunement de retour; et cependant, son élève et lui étaient revenus à Londres avant la fin de décembre. La famille et les amis de Talbot se trouvaient réunis à Ashdown Park, sans doute pour les fêtes de la fin de l'année, et Rundle écrivit : «.... Toutes les neuf Muses sont arrivés ici avec « Mr. Thomson, l'esprit et la vivacité avec Billy (William, « Earl Talbot), et la sagesse, mais après avoir laissé derrière « elle ses façons solennelles, avec le Solicitor [1] ».

II

Murdoch nous dit que Thomson fut, dès ce retour à Londres, pourvu par son patron d'une lucrative sinécure. Les choses n'allèrent pas si vite. Talbot n'était pas encore Chancelier, et n'avait pas la disposition des emplois qui pouvaient le mieux convenir à son poète, c'est-à-dire de ceux qui n'entraînaient aucune fonction active. Le « tutor » continua donc, selon toutes probabilités, à vivre auprès de son élève, dans l'agréable hospitalité de Talbot. Il eut ainsi tout loisir d'écrire ce poème dont il avait conçu la pensée pendant son voyage, et qu'il avait mis sur le métier aussitôt après, s'il en faut croire ces vers du début :

« J'étais couché pensif, tout ardent encore du souvenir de « ces promenades sacrées — où, à chaque pas, l'imagination « s'enflamme [2]. »

Le progrès du travail fut cependant très lent. L'année 1732 et la plus grande partie de 1733 s'étaient écoulées sans que la

1. « Ashdown Park, Friday morning, 1731.

« .... All the nine Muses came here with Mr. Thomson, wit and sprightliness with Billy (William, earl Talbot), and wisdom (though she left her solemn state behind her), with the Solicitor.... » (Rundle à Mrs. Sandys, lettre XXV.)

2. Musing, I lay; warm from the sacred walks,
Where at each step imagination burns.
(*Liberty*, Part. I, v. 15, 16.)

première partie du poème fût achevée [1], quand Thomson eut, le 27 septembre 1733, la douleur de perdre son jeune ami, Charles Richard Talbot. Il écrivit, pour le début de *Liberty*, quelques vers où il rappelait, avec émotion et avec simplicité, les vertus et les dons du jeune homme, l'amitié qui les avait unis, et les communes pensées qui faisaient du poème « leur sujet aimé » [2].

Deux mois après la mort de son fils, Talbot devenait Lord Chancelier, et l'un de ses premiers actes fut d'assurer à Thomson un titre qui comportait un traitement fort honnête sans fonctions assujettissantes. Le nouveau secrétaire des Brefs de la Chancellerie avait donc, sur ce point, réalisé son vœu. Les trois cents livres que lui valait sa charge suffisaient à lui garantir l'aisance, l'indépendance et la dignité qu'il n'en séparait pas.

On est heureux de voir quel usage fait le poète de l'influence qu'il doit à son talent, à ses hautes amitiés, à sa nouvelle situation sociale. A son retour à Londres, au milieu de décembre 1732, après avoir passé l'été et partie de l'automne à la campagne [3], il s'occupe activement d'une œuvre

1. Notons aussi, de cette année 1733, une nouvelle édition de *Britannia* à laquelle Thomson dut se prêter volontiers, car son nom et son poème s'y trouvaient unis aux souvenirs de Cromwell et de Milton :

« *A manifesto of the Lord Protector of the Commonwealth of England, Scotland, Ireland,* etc., published by consent and advice of his council. Wherein is shown the reasonableness of the cause of this Republic against the depredations of the Spaniards. Written in Latin by John Milton, and first printed in 1655, now translated into English.

(Puis une citation de 7 vers de *Britannia.*)

« To which is added *Britannia*, a Poem, by Mr. Thomson, first published in 1727.

« London; Printed for and sold by A. Millar, at Buchanan's Head, over-against St Clement's Church in the Strand, 1733 (in-12°) : Price six Pence. »

2. Ah! little thought she (the Muse) her returning verse
Should sing our darling subject to thy Shade.
(*Liberty*, Part. I, v. 4, 5.)

Après les treize premiers vers consacrés à la mémoire de Charles Talbot, le poète avait voulu d'abord ajouter un assez long développement de froids lieux communs. Il y renonça très justement pour les remplacer par une courte transition de deux vers. La religion ni la philosophie n'avaient rien à gagner à ces maximes banales, et l'éloge de Talbot en était alourdi et affaibli. — Thomson cite ces vers deux ans plus tard dans une lettre à Cranstoun, du 20 oct. 1735.

3. Soit chez Talbot à Ashdown Park, soit à Eastbury, bien que Dodington fût alors en Irlande.

de charité. C'était une représentation au bénéfice du vieux Dennis tombé dans un profond dénûment. Thomson multiplie les démarches. Peut-être est-ce son intervention qui décide Pope, en dépit d'anciennes rancunes et d'une longue hostilité, à fournir un prologue pour cette représentation [1]. Savage de son côté offre au vieux critique le concours de ses vers pour remercier les confrères qui lui venaient généreuse-

1. « This dreadful satirist Dennis will confess
Foe to his pride, but friend to his distress »,

dit Pope lui-même dans son épître à Arbuthnot (vers 370). Mais la générosité dont il se targue cache une dernière attaque contre son vieil ennemi. Le Prologue est d'une ironie que les circonstances font paraître cruelle et lâche.

« How changed from him who made the boxes groan,
And shook the stage with Thunders all his own!
. . . .
If there's a Critic of distinguish'd rage;
If there's a Senior, who contemns this age;
Let him to-night his just assistance lend,
And be the Critic's, Briton's, Old Man's friend. »

Mr. Leslie Stephen (*Life of Pope*, p. 44) dit qu'à ce moment le misérable Dennis était hors d'état de comprendre cette petite perfidie. Le trait n'en serait pas plus beau. Mais il ne semble pas que le vieux poète fût arrivé à ce point d'affaiblissement intellectuel, si nous en jugeons par les vers suivants que publia le *Gentleman's Magazine* (année 1733, p. 756) :

« To Mr. Thomson on his generous Concern for Mr. Dennis's last Benefit.

« While I reflect thee o'er, methinks I find
Thy various *Seasons* in their author's mind!
Spring in thy flowery fancy spreads her hues,
And like thy soft compassion sheds her dews;
Summer's hot strength on thy expression glows,
And o'er thy pages a beamy ripeness throws.
Autumn's rich fruits th' instructed reader gains,
Who tastes the meaning purpose of thy strains.
Winter... but that no semblance take from thee!
That hoary seasons's type was drawn from me....
Shatter'd by time's bleak storms, I with' ring lay,
Leafless and whitening, in a cold decay,
Yet shall my propless Ivy.... pale and bent
Bless the short sunshine which thy pity lent. »

J. D.

Peut-être aussi sont-ce là les vers dont parle D'Israëli comme ayant été écrits par Savage au nom de Dennis (*Calamities of Authors*, p. 55). Ils ne figurent pas cependant parmi les œuvres de Savage données par Johnson. D'après D'Israëli, Dennis aurait au moins conservé jusqu'au bout cette humeur atrabilaire et cette brutalité de langage qui l'avaient caractérisé. Après avoir lu les vers du confrère charitable qui parlait en son nom, il se serait écrié : « They could be no one but that fool Savage's! »

ment en aide. — Ces efforts réussirent; la représentation eut lieu au théâtre de Haymarket, et les acteurs abandonnèrent au bénéficiaire tout le profit de la soirée. Le vieux Dennis ne jouit pas longtemps de ce rayon réconfortant de sympathie et de confraternité. Il mourut, quelques jours après, le 6 janvier 1734.

Voilà donc Thomson devenu à son tour un personnage influent, une autorité en matière de lettres, un protecteur pour les écrivains qui réclament un appui. La pauvreté ne l'avait pas laissé aigri; la prospérité ne le trouva pas égoïste ni jaloux. Dennis ne fut pas le seul qui reçut des preuves de sa bonté cordiale et de sa simple et serviable bienveillance. Un jeune Écossais, son compatriote du Roxburghshire, John Armstrong, après des études de médecine faites à Édimbourg, était récemment venu, dans un de ces « vols de vautours » dont parlait un jour Thomson [1], s'établir à Londres. Le jeune docteur était poète. Il avait écrit, lui aussi, en 1725, un poème sur l'« Hiver », et il en soumit le manuscrit aux écrivains en vue : Thomson, Mallet, Hill et Young. Mallet promit d'imprimer la pièce, et n'en fit rien. Thomson félicita son nouveau confrère, l'encouragea, et se lia avec lui d'une amitié que la mort seule devait rompre [2].

A son tour Hill en venait à solliciter l'appui de son ancien protégé. Dans une lettre du 10 novembre 1733, il exprimait son regret de n'avoir pu depuis longtemps causer avec lui; il lui envoyait sa tragédie de *Zara*, et le priait d'assurer à la pièce la protection de Dodington [3]. Thomson promit avec empressement de satisfaire ce désir [4]. Sa réponse nous apprend aussi qu'il compte venir se fixer bientôt à Londres pour l'hiver, qu'il est en relations familières avec Pope, que tous deux se promettent de passer plusieurs soirées heureuses dans la com-

1. Voir suprà, p. 39.

2. John Armstrong était né en 1709 à Castleton, et fut reçu M. D. en 1732. Sa carrière de médecin à Londres fut assez prospère, mais il ne renonça pas à la poésie; et l'amitié de Thomson y fut sans doute pour quelque chose. Ses poèmes *The Œconomy of love*, 1737, et *The Art of preserving health*, 1744, reflètent l'influence de l'auteur des « Saisons ». Nous verrons qu'il contribua au « Château d'Indolence » les quatre strophes qui terminent le premier chant.

3. *The Works of the late* Aaron Hill, London, 1754, lettre du 10 nov., 1733.

4. Lettre du 18 décembre 1733.



pagnie de Hill. La lettre contient, bien entendu, force éloges de la nouvelle tragédie. Il est difficile de ne pas demeurer en reste de compliments avec un correspondant tel que Hill; mais Thomson fait de son mieux. *Zara* n'est qu'une traduction de *Zaïre*; il déclare nettement qu'il met la pièce anglaise fort au-dessus de l'original [1]. Les changements apportés par Hill au texte français ne sont pas cependant de nature à expliquer l'enthousiasme de Thomson. Ce que Voltaire loue dans *Zara*, c'est justement la fidélité et la simplicité de la traduction. Du reste, en flatteur habile, notre poète, pour relever la saveur de ses éloges, y mêle un grain de critique. Dans la première scène de *Zara*, il est question de la politesse galante de la France « où les hommes adorent leurs femmes ». Au nom de son expérience de voyageur, Thomson s'inscrit en faux contre cette assertion, et propose de remplacer « leurs femmes » par « les belles » [2]. Ce ne sont pas des réserves de cette nature qui

1. « You have heightened it with more imagination, but such a chastised one, as accords perfectly well with the nobler fervency of the heart. The sentiments and reflections, too, rise in the translation, and glow stronger as well as the touches of the poetical pencil. Allow me to say, that, in these respects, I deeply feel the difference between Mr. Voltaire and Mr. Hill.... »

Voltaire aurait eu mauvaise grâce à se plaindre de l'étrange préférence de Thomson, car lui-même a plus d'une fois exprimé à l'égard du poète anglais des jugements aussi peu sincères et aussi injustifiables.

Après avoir reçu de Saurin *Blanche et Guiscard*, traduction ou adaptation d'une tragédie de Thomson, il lui écrit :

« Vous avez fait, Monsieur, bien de l'honneur à ce Thomson.... » (Lettre du 28 février 1764.)

Quant à Saint-Lambert, l'imitateur de Thomson, Voltaire le déclare à plusieurs reprises plus grand poète que son modèle :

« Je m'en rapporte... à l'illustre auteur des *Saisons*, si supérieur à Thomson et à son sujet.... » (Epître dédicatoire [de la tragédie de *Don Pèdre*] à M. d'Alembert.)

« Vous ne ressemblez pas à celui qui,... en dernier lieu, a mandé que le poème français des *Saisons* est inférieur au poème anglais de Thomson. S'il m'appartenait de décider, je donnerais sans difficulté la préférence à M. de Saint-Lambert.... » (Lettre à M. Dupont, Fernay, 7 juin 1769.)

Frédéric II s'est avisé aussi de faire de la poésie descriptive et Voltaire ne le trouve pas inférieur à Thomson : « Le Printemps est dans un tout autre goût : c'est un tableau de Claude Lorrain. Il y a un poète anglais, homme de mérite, nommé Thomson, qui a fait les quatre Saisons dans ce goût là.... Il semble que le même Dieu vous ait inspirés tous deux. » (Lettre d'avril 1738.)

2. « Where men adore their wives. » The two last words I would change into — the fair. — I imagine you smiling at my important criticism, and ready to reply — that though the present French are not famous

pourront diminuer la satisfaction de Hill à se voir applaudir par l'auteur universellement admiré des « Saisons ».

Thomson n'oublie pas non plus les membres de sa famille. Il considère que la seule manière dont il puisse manifester sa reconnaissance et son affection pour son père et pour sa mère est de se faire le soutien de leurs autres enfants[1]. Il fait venir auprès de lui son jeune frère John, et l'emploiera, aussi longtemps qu'il le pourra, comme secrétaire et copiste.

L'année 1734 est tout entière consacrée au poème entrepris dès le début de 1732. Il apparaît assez clairement, par la composition même de l'œuvre dans son état actuel, que le plan a dû s'étendre et se modifier à mesure que le poète avançait dans sa tâche. C'est ainsi que le début nous place au milieu du sujet, et que la seconde partie est consacrée à une revue d'événements antérieurs qui formerait plus naturellement un début. Aussi n'est-ce pas avant le commencement de l'année 1735[2] que parut le premier chant. Mais le deuxième et le troisième suivirent de près, et furent publiés dans la

for adoring their wives, yet those in the good old unrefined days of St-Lewis might.... »

Dans ses critiques de *Zara*, Thomson ne souffle mot d'une innovation qui valut à Hill les chaleureuses félicitations de Voltaire : « Le traducteur de *Zaïre* est le premier qui ait osé maintenir les droits de la nature contre un goût si éloigné d'elle », dit-il, en parlant de la coutume de finir chaque acte par « des vers d'un goût différent du reste de la pièce et renfermant nécessairement une comparaison ». (Deuxième lettre à Mr. Falkener.)

Cette remarque de Voltaire a fourni à Lessing l'occasion d'une violente attaque contre le dramaturge français (*Dramaturgie de Hambourg*, XVI[e] soirée). Le critique allemand, très sévère pour les erreurs qu'il relève chez Voltaire, en commet lui-même plus d'une au sujet du théâtre anglais. Voir, à la fin de cette étude, Appendice I.

1. « As our good and tender-hearted parents did not live to receive any material testimonies of that highest human gratitude I owed them, than which nothing could have given me equal pleasure, the only return I can make them now, is by kindness to those they left behind. » (Lettre de Thomson à Mrs. Thomson, sa sœur, du 4 octobre 1747.)

2. « *Ancient and Modern Italy compared*, being the First Part of *Liberty*, a Poem by Mr. Thomson », London, Millar, 1735. Format in-quarto. Lowndes et sir Harris Nicolas adoptent de préférence le millésime 1734. Ce dernier précise même au point d'indiquer comme date le 27 décembre. C'est sans doute la différence de l'ancien et du nouveau style. Les livres de l'imprimeur Woodfall donnent comme date pour l'achèvement du tirage de la première partie le 8 janvier $173\frac{4}{5}$. Les 2[e] et 3[e] parties sont du 1[er] février et 12 mars.

première moitié de la même année [1]. Le succès fut loin de répondre au labeur du poète. Le public, qui avait fait si bon accueil aux « Saisons », se trouva désappointé devant cette œuvre si différente. Nous voyons le chiffre du tirage baisser pour chacune des parties à mesure qu'elles paraissent. La première avait été imprimée à 3000 exemplaires, plus 250 exemplaires de luxe; la deuxième et la troisième le sont à 2000, plus 250; et le tirage tombera à 1250 pour les quatrième et cinquième parties [2].

Ce dut être une vive déception pour Thomson qui fondait de grands espoirs sur « La Liberté ». Il appréciait ce sujet historique et philosophique plus que les descriptions de son premier poème, et avait peine à comprendre que le public fût d'un avis si différent. A cette blessure inattendue de son amour-propre, vint se joindre un chagrin pénible. John, le frère qu'il avait appelé auprès de lui vers la fin de 1733, souffrait, depuis le printemps, d'une grave affection des poumons. Le médecin recommandait d'essayer les effets d'un retour à l'air natal. Thomson le renvoya en Écosse au mois d'août 1735. Il s'occupe avec sollicitude de son bien-être. Il le loge à Chesters, chez leur tante, Mrs. Turnbull, parce qu'il juge l'excellente femme plus capable d'adoucir les souffrances du malade que le cousin David, établi à Minto, qui offre aussi de le recevoir. Il le recommande à son ami, le Dr. Cranstoun; lui a donné un peu d'argent et promet de lui en envoyer davantage aussitôt qu'il sera besoin. La lettre remise à Cranstoun par John Thomson nous a été conservée. Le poète y constate l'état satisfaisant de ses ressources actuelles, grâce à la place que lui a value la protection du Chancelier; mais nous le voyons manifester déjà quelque inquiétude pour l'avenir. Une sotte enquête menace de révéler l'entière inutilité d'un certain nombre de fonctions près les cours de justice; et le Secrétaire des Brefs risque fort de voir son office supprimé. On lui promet, il est vrai, quelque compensation; mais passer de la jouissance à un espoir est, dit-il, une fort mauvaise affaire [3]. Il envoie en même temps à son ami

1. *Greece*, being the Second Part of *Liberty*, etc.
Rome, being the Third Part of *Liberty*, etc.
2. Woodfall's Ledger dans *Notes and Queries*, 4e série, vol. XI, p. 419.
3. « Should you inquire into my circumstances : they blossomed pretty well of late, the Chancellor having given me the office of secretary of the

les trois premières parties de « La Liberté » puisqu' « il s'aventure encore sur les pentes stériles, mais pleines de charme, du « Parnasse ». Il a aussi chargé son messager de quelques-uns des ouvrages qui viennent de paraître à Londres. L'un est le deuxième volume des « Mélanges » de Pope, celui qui renferme l'Essai sur l'homme. — Un autre est cette correspondance de Pope « que l'infâme Curll vient d'imprimer frauduleusement ». Thomson, il est vrai, s'étonne de la colère inspirée au poète par cette publication de lettres qui lui font le plus grand honneur. Nous saisissons là sur le vif une preuve intéressante du succès des manœuvres compliquées et tortueuses par lesquelles Pope avait fait paraître le recueil, tout en protestant contre la publication et en accusant de vol l'éditeur à qui lui-même avait communiqué la copie [1]. — Un troisième ouvrage a pour auteur un homme dont le nom paraît ici pour la première fois dans la correspondance de notre auteur, mais qui sera bientôt intimement mêlé à sa vie. C'est George Lyttelton, dont les « Lettres Persanes » sont recommandées à Cranstoun, comme étant « joliment tournées » [2].

Thomson est alors revenu à Londres, à son logement de Lancaster-Court. Mais il a passé au moins une partie de l'été chez Dodington, à Eastbury. C'est ce que nous apprend une lettre à Hill, du 23 août 1735. Elle est entièrement consacrée à des considérations sur l'état du théâtre anglais. C'est là un sujet qui ne cesse de préoccuper notre poète depuis sa première tentative dramatique, ou plutôt, depuis sa première arrivée à

Briefs under him : but the blight of an idle inquiry into the fees and offices of the courts of justice, which arose of late, seems to threaten its destruction. In that case I am made to hope amends : to be reduced, however, from enjoyment to hope, will be but an awkward affair.... » (Lettre du 7 août 1735.)

1. « His (Pope's) letters were piratically printed by the infamous Curll. Though Mr. Pope be much concerned at their being printed, yet are they full of wit, humour, good sense, and what is best of all, a good heart. » Les circonstances aujourd'hui bien connues de cette publication sont exposées en détail par D'Israëli (*A narrative of the extraordinary transactions respecting the publication of Pope's Letters*), et, dans la Préface des Œuvres de Pope, par Elwin.

2. « One Mr. Lyttelton, a young gentleman, and member of parliament, wrote the Persian Letters. They are reckoned prettily done. » Inutile de dire que ces lettres sont une imitation de celles de Montesquieu. Lyttelton connaissait bien la France et la littérature française. Sa première œuvre, épître en vers au Dr. Ayscough, fut publiée pendant qu'il était à Paris pour son voyage du « grand tour » en 1728.



Londres. Il félicite l'auteur de *Zara* de ses efforts heureux pour ramener sur la scène l'action et la vie, et des idées que viennent d'énoncer les derniers « Prompters » sur le rôle social et moral du théâtre, sur l'abaissement du goût public, sur la fausse déclamation et sur le jeu dépourvu de naturel des acteurs anglais.

John Thomson était mort peu de temps après son retour en Écosse. Cranstoun en informa son ami, et nous avons la réponse de ce dernier. Elle est écrite à Londres, et datée du 20 octobre 1735. Le début en est grave et triste, sans trahir cette véhémence de douleur qui suit un malheur imprévu. James prend à sa charge les frais occasionnés par la maladie et la mort de son frère, et règle le partage à faire, entre deux cousins, du pauvre héritage laissé par John. Le poète est retourné à Eastbury et n'en est revenu que depuis peu de temps.

Le commencement de l'année 1736 vit paraître les dernières parties de « La Liberté »[1]. Le poème ainsi complété est dédié à Frédéric, prince de Galles, que Thomson remercie de la bienveillante condescension et de la générosité avec lesquelles il a daigné prendre l'œuvre sous sa protection. Les termes de cette dédicace paraissent très sobres si nous nous rappelons ceux qui célébraient, en tête des « Saisons », les vertus de personnages moins haut placés. Faut-il supposer que Thomson éprouvât quelque honte à flatter un si indigne patron? Sans doute Frédéric était un triste sire. Robert Walpole, en dépit de sa sceptique indulgence, ne pouvait parler de lui sans un torrent d'invectives[2]. S'il se posait en patriote et en patron des lettres, c'est parce que ces rôles le mettaient en contraste et en conflit avec le père qu'il haïssait. Tout cela est vrai, mais assurément Thomson n'était pas à ce moment plus clairvoyant que les nombreux « patriotes » à qui Bolingbroke montrait en Frédéric un héros de vertu et l'espoir de l'Angleterre. Le poète était sincèrement et honnêtement reconnaissant de l'intérêt affable que Frédéric lui témoignait. Ces rapports de bienveillance et

1. *Britain*, being the Fourth Part of *Liberty*, a Poem by Mr. Thomson, London, Millar, 1736.

The Prospect, being the Fifth Part of *Liberty*, a Poem by Mr. Thomson, London, Millar, 1736.

Woodfall avait achevé d'imprimer le 13 janvier et le 29 janvier $173\frac{5}{6}$.

2. Voir Churton Collins, *Bolingbroke*, p. 201.

de cordialité n'ont du reste pas moins servi le prince que l'écrivain. Ils sont un des rares titres de l'auguste personnage à l'estime de la postérité; ils ont inspiré quelques-unes des dépositions favorables qui peuvent être opposées à tant de charges accablantes [1].

Nous ne savons pas exactement quelle influence put assurer à l'auteur de « La Liberté » ce haut patronage. Plusieurs biographes désignent Mr. Lyttelton. Mais nous avons vu qu'au mois d'août 1735 Thomson parle de lui comme d'un étranger [2]. Nous avons du reste l'assurance formelle du biographe de Lyttelton que l'amitié des deux hommes ne date que de 1738 [3]. Il nous

1. Les satires, les épigrammes et les injures versifiées à l'adresse de Frédéric ne se comptent pas. La plus connue, sinon la plus méchante, est peut-être ce projet d'épitaphe :

« Here lies Fred,
Who was alive, and is dead.
Had it been his father,
I had much rather.
Had it been his brother
Still better than another.
Had it been his sister,
No one would have missed her.
Had it been the whole generation,
Still better for the nation.
But since 'tis only Fred
Who was alive, and is dead,
There's no more to be said. »

Beaucoup plus rares ont été, après la mort du prince, les tributs de respect et d'attachement. En voici un cependant où se trouve rappelée son amitié pour Thomson :

On the Death of Frederick, prince of Wales. March 20, 1751.

By Thomas Warton.

VI[e] et dernière strophe :

« How to the few with sparks ethereal stored,
He never barr'd his castle's genial gate,
But bade sweet Thomson share the friendly board,
Soothing with verse divine the toil of state.
Hence fired, the bard forsook the flowery plain,
And decked the regal mask and tried the tragic strain. »

2. Voir p. 106, n° 2.

3. « The earlier editions of the Seasons, Agamemnon, Sophonisba and Liberty were published before Mr. Thomson was personnally acquainted with Mr. Lyttelton. » (Phillimore's *Memoirs*,... of G. Lord Lyttelton, p. 287.) Or Agamemnon est de 1738.

Il est vrai que, d'après Murdoch, Lyttelton aurait recommandé l'auteur

semble donc plus probable que Dodington, qui avait été, avant Lyttelton, un des secrétaires du prince de Galles [1], lui présenta et lui recommanda le poète.

Quoi qu'il en soit, le nom de l'héritier du trône ne garantit point le poème complet d'un insuccès que présageait la froideur des lecteurs pour les premières parties. Le zèle des critiques amis, qui avait ouvert les yeux du public aux beautés des « Saisons », n'eut plus cette fois la même vertu. C'est en vain que Hill professe pour le nouveau poème une admiration enthousiaste. On se refuse à acheter l'ouvrage malgré « la « grandeur de la conception,... la noblesse, la profondeur et « la richesse des sentiments; la force, l'élégance, l'harmonie, « l'énergie vivante, et l'exacte propriété de l'expression [2] ». Le libraire a eu beau restreindre le tirage, il ne peut écouler le livre. Thomson eut alors la générosité d'annuler le traité de vente déjà conclu. Le passage d'une lettre à Hill où il mentionne son échec et son haut fait, avec une bonne grâce souriante, est un des plus heureux de sa correspondance.

« .... Je vous avoue que je trouve une juste fierté, un grand « plaisir et la plus agréable des récompenses dans la bonne « opinion que vous avez de mon poème. A ce propos, permettez-« moi de remarquer que, si les poètes sont depuis longtemps « habitués à ne guère tirer de leurs travaux que ce bénéfice « vraiment spirituel, je soupçonne fort d'autre part que les « libraires n'ont aucune sorte de goût pour ce genre de rému-« nération. Je songe donc (bien que les mânes de maint auteur « errent encore sans vengeance) à annuler le traité que j'ai « conclu avec mon éditeur. Sinon, il se trouverait perdre une

au prince avant d'être lié personnellement avec lui. Mais il serait surprenant que ce service rendu n'eût pas amené une rencontre des deux hommes avant plusieurs années, alors surtout qu'ils avaient divers amis communs. Lyttelton était lié d'amitié avec Pope au moins depuis 1728.

1. Lyttelton avait pris cette fonction après la démission de Mr. James Pelham, le 16 août 1737.

2. « I do not know a pleasure I should enjoy with more pride than that of... exerting the critic on your poem; in considering it first, with a view to the vastness of its conception, in the general plan; secondly, to the grandeur, the depth, the unleaning, self-supported richness of the sentiments, and thirdly, to the strength, the elegance, the music, the comprehensive living energy, and close propriety of your expression. I look upon this mighty work as the last stretched blaze of our expiring-genius.... » (Lettre du 17 février 1735. *The Works of* A Hill, p. 277.)



somme considérable pour le papier, l'impression et la publication de « La Liberté »[1]. .

Et le poète mit à exécution sa chevaleresque intention en dépit des remontrances de Hill qui déclarait qu'un pareil acte de générosité demeurerait célèbre et rendrait éternelle la honte de la nation qui négligeait ce poème sublime.

La résignation de Thomson s'explique sans doute par l'état prospère de sa situation à ce moment. Nous voyons, dans les lettres de Hill, quel important personnage est devenu cet auteur qui, peu d'années auparavant, regardait l'obligeant critique comme une si auguste puissance. Tous deux s'accordent à médire de la scène anglaise, et à condamner le goût du public, des auteurs, et des acteurs. Tous deux cherchent un remède au mal. Thomson propose de faire du théâtre une institution publique. Il trouve absurde que l'école où se forment les mœurs puisse être la propriété de particuliers[2]. Hill songe à un moyen moins radical, et voudrait voir établir une Académie tragique. Il se déclare prêt à courir seul les risques pécuniaires de l'entreprise, pourvu seulement qu'il obtienne l'appui moral de quelques grands personnages; et il demande à Thomson, dont il connait les hautes relations, si le projet pourrait recevoir le patronage du prince de Galles[3]. Le prince refusa l'appui sollicité, et Hill abandonna son projet,

1. « I will avow that I am justly proud of, charmed with, and most agreeably rewarded by your good opinion of my poem. Allow me here, by the bye, to remark that, though poets have been long used to this truly spiritual and almost only emolument arising from their works, yet I doubt much if booksellers have any sort of relish for it : I think, therefore (notwithstanding that the ghosts of many authors walk unrevenged), of annulling the bargain I made with mine, who would else be a considerable loser by the paper, printing, and publication of Liberty. » (Lettre à Hill du 11 mai 1736.)

2. « Was there ever an equal absurdity heard of, among a civilized people? that such an important public diversion, the school which forms the manners of the age, should be made the property of private persons.... » (Lettre à Hill du 23 août 1735.)

3. « I could hasard the expense of a trial, without any subscription or other support than the countenance of a dozen or two of untaxed encouragers, properly chosen, great names.... » (Lettre de Hill à Thomson du 5 sept. 1735), citée par T. Davies, *Life of Garrick*, t. I, p. 143.

Il y avait plusieurs années que l'idée préoccupait Hill, ce fécond faiseur de projets. Il entretient longuement un Mr. B. de cette institution d'un « Conservatoire » dans une lettre du 31 août 1733. (*The Works of* Hill, p. 194.)

fort heureusement, car il est probable que sa ruine en eût été hâtée de plusieurs années.

La question des droits et des intérêts des auteurs est aussi une de celles qui tiennent une grande place dans cette correspondance. Dans une lettre du 20 mai 1736, Hill, répondant à son ami, s'exprime ainsi : « Plût à Dieu que vos vœux fussent « réalisés quand vous souhaitez qu'au lieu du patronage de « l'État, nous eussions seulement quelque bon acte du Par- « lement pour assurer aux auteurs la propriété de leurs « œuvres [1] ». Thomson a, sans le savoir, fait plus que personne pour assurer cette équitable solution d'une question longtemps pendante. C'est le conflit de deux libraires au sujet de la publication des « Saisons » qui a provoqué, nous l'avons dit, une décision judiciaire par laquelle fut fixé pour une longue période le règlement des droits de propriété littéraire [2].

Une nouvelle édition de « La Liberté » est cependant imprimée. Elle est de format in-octavo, et, ajoutée au texte de « Sophonisbe » et de *Britannia*, forme un deuxième volume des « Œuvres », pour accompagner l'édition in-octavo des « Saisons » de 1730. Du reste l'échec de sa dernière production n'a point diminué la gloire de l'auteur des « Saisons ». Peut-être même le public, qui trouvait formidablement sérieux le sujet du poème et les développements de ces cinq longs chants, accorda-t-il plus d'estime que jamais à l'auteur. Il s'abstenait d'acheter « La Liberté », mais sentait grandir son admiration pour le poète qui, après avoir chanté la nature, donnait aux hommes de si graves et si nobles leçons d'histoire et de science sociale. La mention de son nom dans les revues et les magazines est accompagnée des éloges les plus vifs. Des pièces de vers lui sont adressées comme à un des maîtres de la poésie [3]. A peine faudrait-il citer, à titre d'exception, la plai-

1. « Would to God you were in the right in that part of your letter which wishes, in lieu of state patronage in favour of learning, that we had only some good act of parliament for securing to authors the property of their own works. »

2. Voir p. 47.

3. Dans le *Gentleman's Magazine* (août 1736), nous trouvons une pièce de 52 vers signée Astrophil. Les louanges y sont chaleureuses :

« Restorer of the poets sinking name! »
« .... Wisdom's most conspicuous son! »
« O Britain's happier Orpheus! »

santerie très irrévencieuse d'Isaac Hawkins Browne. C'est après la publication de « La Liberté » que parurent les amusantes et spirituelles parodies de « La Pipe de Tabac ». Mais Thomson qui, dit-on, riposta par quelques vers irrités [1], aurait pu prendre avec bonne humeur son parti d'une mésaventure qui atteignait en même temps que lui non seulement des écrivains comme Colley Cibber, Ambrose Philips et Young, mais aussi des maîtres tels que Pope et Swift [2].

Si ces railleries venaient aviver la blessure de son amour-propre, le poète avait d'autre part reçu une marque d'estime et de respect qui put adoucir l'amertune de sa déception. Au mois de mai 1736 une société se formait à Londres pour « l'Encouragement de la Science ». Le président en était le duc de Richmond, et la liste des membres du premier comité de direction comprend, parmi plusieurs représentants de la

— Quel est l'auteur? Il se donne comme malheureux,

« Of friend and ev'ry pleasing hope forlorn »,

et comme né sur les bords de la Tamise.

Un autre numéro du même recueil et de la même année publie la pièce de « Mr. Thompson » (*sic*) : « Come, gentle god of soft desire » avec une réponse en quatre strophes correspondantes de Mr. Blythe. Notons que là se trouve une version du petit poème érotique de Thomson plus complète que celle que donna sir Harris Nicolas dans l'Aldine Édition.

Peter Cunninghan et Rob. Bell ajoutent la 2e strophe — « d'après un manuscrit » — ignorant qu'elle avait été imprimée du vivant de l'auteur.

Plus important que le témoignage de Blythe est celui de Somerville qui adressait une Épitre en vers à Mr. Thomson « sur la première édition de ses Saisons ». C'est l'appréciation la plus complète qui nous soit transmise de toutes celles qu'ont pu formuler les contemporains. On en trouvera plus loin la traduction (Appendice II), et l'on verra que bon nombre des éloges et des reproches que notre critique distribue aujourd'hui à l'œuvre avaient été énoncés déjà au lendemain de l'apparition du poème.

1. Voir Chambers's *Cyclopædia*, t. I, p. 599. — Nous n'avons pu du reste trouver aucune trace de ces vers, et ignorons quelle est l'autorité du renseignement.

2. Il est vrai que Thomson est du nombre des poètes dont la manière et le style sont le plus plaisamment raillés. Il était moins facile de tourner en charge la façon d'écrire de Pope ou celle de Swift.

« O thou, matured by glad Hesperian suns,
Tobacco, fountain pure of limpid truth,
That looks the very soul », etc.

C'est bien la solennité de ton que Thomson applique à peu près à tout sujet et qui faisait dire à Johnson qu'il aurait parlé poétiquement d'une chandelle.

noblesse et quelques illustrations des lettres et des sciences, le nom de James Thomson, esquire [1].

C'est vers cette époque aussi qu'il songe à faire un établissement plus satisfaisant, et à prendre maison. Jusque-là nous l'avons vu partager son temps entre les résidences d'été de ses nobles amis : Hertford, Binning, Talbot, Dodington, et un modeste appartement au-dessus d'un café de Lancaster-Court [2]. Au mois de mai 1736 il s'établit, à Richmond, dans une simple mais agréable petite maison à un seul étage de Kew-foot-Lane, d'où la vue embrassait la Tamise, et, au delà de ce premier plan, un paysage étendu et riant. Derrière le cottage se trouvait un joli jardin. Thomson prit plaisir à orner cette résidence où il devait passer le reste de sa vie. Il avait rapporté d'Italie et de France de nombreuses et belles gravures et quelques dessins de maîtres qui trouvèrent leur place sur les murs de sa nouvelle maison. C'est là qu'est le luxe principal de cet « humble toit » [3]. Le mobilier des trois chambres à coucher, du salon, de la salle à manger et du bureau est très simple. Mais le catalogue dressé, après la mort du poète, mentionne 83 tableaux ou gravures suspendus aux murs, outre un grand carton-portefeuille rempli de cartes, de dessins et d'estampes [4]. Les gravures sont de vieux maîtres italiens, quelques-unes aussi d'artistes français : Audran, Le Bas, Lépicié, etc. Dix dessins attribués à Castelli reproduisent les chefs-d'œuvre de la sculpture antique : la Vénus de Médicis, le Gladiateur Combattant, et le Gladiateur Mourant, Persée et Andromède, Apollon, Antinoüs, Méléagre, Laocoon, l'Hercule Farnèse. La bibliothèque comprend 514 volumes, principalement des classiques anglais et étrangers [5]. C'est un total fort modeste; mais Johnson et Goldsmith n'en eurent pas davantage. La cave renfermait un choix assez varié de vins et de

1. Nichols, *Anecdotes*, t. II, p. 93.

2. L'indication d'un autre domicile à Londres nous est fournie par Mrs. Piozzi, mais sans que nous puissions contrôler la valeur du renseignement : « So, charming Thomson writes from his lodgings at a milliner's in Bond Street... ». (Cité par E.-F. Rimbault, *Notes and Queries*, 4e série, vol. XI, p. 493.)

3. « My humble roof » (*Winter*, 547).

4. Voir les *Culloden Papers*, et aussi *Notes and Queries*, mars 1855 et février 1862.

5. Peu de curiosités bibliographiques. A noter cependant un *Décaméron* de 1585 (Venise, 4e édit.).

bières. Le jardin était l'objet de soins particuliers. Le poète fit venir, pour diriger chez lui « l'if et le chèvrefeuille », un de ses cousins d'Écosse, Andrew.

Peut-être Thomson était-il attiré à Richmond par le voisinage de Pope. De Kew-foot-Lane à la célèbre villa de Twickenham il n'y avait que la distance d'une facile promenade. Nous voyons au moins, par la lettre à Hill, du mois de mai, qu'il est alors en commerce de visites familières avec l'illustre poète. Il promet à son correspondant, si celui-ci vient le voir, de lui faire passer une soirée avec Mr. Pope et avec « ce pauvre Mr. Savage », s'il est possible de mettre la main sur leur capricieux et erratique ami [1].

1. « Having been tantalized lately by seeing you at a distance, I wish you would be so good as to make me amends some evening, and let me know of it a few days before. Mr. Pope was the other day enquiring kindly after you : I should be glad we could at the same time engage him. Poor Mr. Savage would be happy to pass an evening with you; his heart burns towards you with the eternal fire of gratitude : but how to find him, requires more intelligence than is allowed to mortals....

« *P. S.* Please to direct to me in Kew Lane, Richmond.... »

Hill, dans sa réponse, relève la preuve de bonté que donne Thomson dans sa façon de parler « de ce pauvre Mr. Savage ». (Hill's *Works*, vol. I, p. 237.)

CHAPITRE V

PROSPÉRITÉS ET REVERS. — LES TRAGÉDIES. — VIE A RICHMOND LE CHATEAU D'INDOLENCE

I

L'échec de son grand poème ne décourage pas Thomson. Nous le trouvons activement occupé, cette même année, à une œuvre nouvelle. Mais c'est au théâtre qu'il revient cette fois. Le public a demandé une nouvelle édition de cette « Sophonisbe »[1] qui, dès la première année, avait atteint plusieurs éditions[2]. Peut-être trouvait-il là quelque encouragement à tenter de nouveau la fortune. « Je sue sang et eau », écrit-il à son ami Ross, « pour vous achever une tragédie pour cet hiver[3]. » Il s'agit d'*Agamemnon* commencé, selon toute probabilité, depuis assez longtemps, et dont le poète poursuit alors avec ardeur l'achèvement. La tragédie fut assez promptement

1. Imprimée par Woodfall, et portée sur son registre à la date du 5 mars $173\frac{5}{6}$. Les éditions de 1730 avaient été imprimées par Bowyer.

Il est utile de noter que le nombre des exemplaires de ce tirage est bien faible : 200. On est tenté de croire que le poète les a fait tirer pour son propre compte.

2. Voir p. 81, n. 4.

3. « I am whipping and spurring to finish a tragedy for you this winter, but am still at some distance from the goal, which makes me fear being distanced. » (Lettre à Ross, du 6 nov. 1736.) Les derniers mots cités font allusion aux tragédies en projet de Hill et de Mallet.

terminée; nous verrons qu'elle n'en fut pas pour cela plus tôt jouée.

Cette même lettre à Ross nous montre Thomson s'occupant avec sollicitude du sort de deux de ses sœurs, Jean et Élizabeth. Elles reçoivent à Édimbourg l'hospitalité du Révérend Mr. Gusthart, et veulent s'assurer un gagne-pain. On leur a conseillé de s'établir comme modistes. Les dames d'Édimbourg ne se contentent plus, paraît-il, de draper sur leur tête le plaid national que Thomson jeune homme admirait si vivement[1]. En dépit de l'opposition des conservateurs et de celle des poètes[2], on les voit de plus en plus adopter les coiffures en vogue à Londres ou à Paris. Déjà la ville écossaise comptait une modiste depuis 1720; le moment semble être bien choisi pour fonder une nouvelle maison de ce genre. Thomson approuve le projet. Le grave auteur des « Saisons » et de « la Liberté » a pu acquérir quelque savoir et quelque goût en pareille matière, s'il est vrai, comme nous le dit Mrs. Piozzi, qu'il ait habité au-dessus d'une modiste de Bond Street[3]. Il ne se contente pas de conseils, mais prie son ami d'avancer à ses sœurs douze livres sterling, et se propose de leur envoyer lui-même de temps en temps des marchandises. Trois mois plus tard il s'adresse, pour lui servir de banquier, à Mr. Gavin Halmiton, et le prie

1. « The milliner's business was hardly known in Scotland before the beginning of this century; in 1753 there were only five or six in Edimburgh, only one in 1720, says a Lady Sarah Bruce. »

« Every lady in an undress wore a plaid when she went abroad, sometimes of colour, scarlet, crimson, etc., more commonly tartan; some were silk, others woollen lined with silk, somme plain worsted. » (H. Arnot, *History of Edinburgh*, vol. II, p. 86.)

2. Allan Ramsay, dans ses poèmes, proteste contre les tentatives faites pour substituer au plaid une écharpe.

Thomson lui-même voyait dans le tartan une des séductions des femmes d'Ecosse.

« Nought gives our sex such terrible alarms,
As when the hoop and tartan both combine
To make a virgin like a goddess shine »,

dit-il dans une de ses poésies de jeunesse, « *On the Hoop* », et quand, dans une autre pièce, il peint la déesse de la beauté, il nous montre que

« Around her shoulders, dangling on her throne,
A bright Tartana carelessly was thrown,
Which has already won immortal praise,
Most sweetly sung in Allan Ramsay's lays. »
(*On Beauty*.)

3. Voir p. 113, n. 2.

de payer à Jean et à Élizabeth moitié des seize livres qu'il a l'intention de leur allouer chaque année [1].

A ce moment, « Agamemnon », reçu à Drury-Lane, et soumis à la censure du Lord-Chambellan avant le 12 janvier 1737, est prêt pour la représentation. L'auteur espère voir jouer sa pièce dans moins de trois semaines, et s'occupe de la publication du texte, qu'il songe à faire imprimer à son propre compte [2]. Mais des difficultés soulevées par le directeur du théâtre devaient retarder la représentation de plus d'une année. Et à ce même moment, qu'il pensait devoir être celui d'un succès littéraire accompagné de fructueux bénéfices, un malheur imprévu vint le frapper à la fois dans ses intérêts et dans sa reconnaissante affection. Le lord chancelier Talbot mourut le 11 février. Thomson perdait, en même temps qu'un ami et un patron généreux, la position qui lui assurait une modeste aisance. — Le nouveau chancelier, lord Hardwicke, laissa, dit-on, la place vacante pendant quelque temps, attendant que l'ancien titulaire la demandât. Le poète ne fit pas cette démarche, et la sinécure fut attribuée à un autre bénéficiaire. Murdoch explique cette réserve ou cette inertie de Thomson par le découragement où l'avait mis la mort de Talbot, et par une grande insouciance des intérêts matériels [3]. Il ajoute

1. Ces deux sœurs du poète se sont plus tard mariées. Jean épousa Mr. Thomson qui dirigea une école à Lanarck. Elle survécut bien des années à son frère et c'est elle qui en 1778 communiqua à Boswell des renseignements sur la vie de James.

Elizabeth (la Lizzy des pièces juvéniles) semble avoir été celle de ses sœurs que le poète préférait. Elle épousa le Rev. Robert Bell, ministre du Strathaven, et eut deux fils, le Dr. James Bell, qui devint ministre de Coldstream, et Thomas Bell qui fut négociant à la Jamaïque. Elle mourut un an ou deux avant Thomson.

Thomson avait encore une troisième sœur, Mary, que nous retrouverons un peu plus tard.

2. Ces renseignements nous sont fournis par une lettre à Ross du 12 janvier 1737 et une autre à Mr. Gavin Hamilton, de février. La première est d'un ton particulièrement enjoué. Thomson y invite à venir à Londres cet hiver son ami que menace, parait-il, la terrible institution du « Creepy ». C'est cet escabeau de pénitence où les pécheurs atteints des sévérités de la « kirk-session » faisaient amende honorable de leur faute et recevaient l'admonestation publique du ministre et des elders. « What will become of you, if you don't come up? I am afraid the Creepy and you will become acquainted.... » (Mr. Angellier a donné d'abondants détails sur cette institution disciplinaire de la société presbytérienne d'Écosse, dans son beau travail sur Burns, voir p. 82.)

3. « Thomson », dit Brugière de Barante, « parlait souvent du projet

que cette négligence fut vivement blâmée par tous les amis de James. Johnson cherche l'explication de cette conduite soit dans la timidité du poète, soit dans son orgueil, soit dans « quelque autre motif aussi peu louable peut-être », sans expliquer plus clairement ce qu'il veut faire entendre. Quant à Buchan et aux admirateurs qui se sont donné mission de défendre en toute circonstance la mémoire du poète écossais, ils louent le sentiment de légitime fierté auquel il obéit ici [1]. — Nous savons, par la lettre à Cranstoun du 7 août 1735 [2], que cette place Thomson avait été menacé de la perdre aussitôt après l'avoir occupée. L'enquête faite pendant qu'il était titulaire avait dû établir nettement que les droits de justice sur lesquels le « Secrétaire des Brefs » prélevait ses honoraires pouvaient aisément être diminués ou supprimés. Il lui était donc plus difficile qu'à un autre de prendre le rôle de postulant pour cet office à moitié condamné. D'ailleurs, la sinécure qui lui assurait un revenu de trois cents livres était, à son jugement, le légitime salaire d'un talent reconnu qui avait illustré le pays. Il n'avait rien fait pour démériter. Il pouvait donc s'attendre à ce qu'on le maintînt en possession de la place sans qu'il eût à la demander [3]. Une intéressante pièce de vers insérée dans le *Gentleman's Magazine* en décembre 1736 nous montre que les amis de Thomson le croyaient fort capable de renoncer à une place lucrative, par un sentiment d'honnête fierté. Elle contient clairement une allusion à une offre faite et noblement refusée :

« Oui, Slaughter, dans ces traits je vois une âme, —

qu'il avait de se peindre dans un conte oriental qu'il aurait intitulé : L'Homme qui aime la pauvreté. » (*Vie de Thomson.*) Le renseignement est emprunté à Johnson.

1. Buchan déborde d'indignation toutes les fois qu'il parle de Johnson. « The memory of Thomson has been prophanely touched by the rude hands of the pedantic Samuel Johnson, whose fame and reputation indicates the decline of taste in this country. » Plus loin il parle de « that vulgar malevolence which gives a *race* to the works of the *savage* biographer ». (*Eulogy of Thomson delivered... on Ednam Hill...* on the 52nd of September 1791.)

2. Voir p. 105, n. 3.

3. Hardwicke aurait eu d'autant meilleure grâce à prendre à cœur l'intérêt de Thomson dans cette circonstance que lui-même était quelque peu poète. On peut voir dans le recueil des œuvres de Lyttelton, un impromptu ajouté par lui à une pièce de celui-ci (Johnson's *Poets*, vol. 64, p. 328).

« Qui dédaigne de faire un mensonge même pour gagner une « place [1]. »

Nous pouvons avec confiance estimer que dans toute cette affaire le poète agit avec un désintéressement et une dignité qui l'honorent. Le trait fait penser à la conduite d'un autre écrivain dont la célébrité n'est pas moindre et envers qui la vie fut plus cruelle. Goldsmith, au milieu des humiliations et de la poignante détresse d'une carrière de « Grub-street hack », refusait avec indignation l'offre qui lui était faite d'une aisance assurée s'il consentait à mettre sa plume au service d'un parti politique [2]. L'indignation mêlée de pitié que ressentit l'émissaire de Sandwich, en face d'une aussi impudente indépendance, est l'équivalent exact de la surprise et des reproches des amis de Thomson.

Le poète avait un devoir à remplir envers la famille qui venait d'être ainsi frappée, envers le protecteur dont l'amitié généreuse avait tant fait pour lui. Il n'y faillit point, et, dès le mois de juin, il dédiait au fils du chancelier un « Poème » à la mémoire de lord Talbot [3]. Il y expose avec une chaleureuse éloquence, que viennent rarement gâter quelques éclats déclamatoires, les vertus de Talbot, et les qualités déployées par lui dans toutes les positions où il fut appelé. A cet éloge ému du chancelier, il joint celui de l'intime ami de Talbot, Thomas Rundle, et proteste courageusement contre les haines injustes qui l'ont exilé à Derry. Indépendamment du mérite poétique

1. « *On Mr. Thomson's Picture drawn by Mr. Slaughter, with the Figure of Liberty in his Hand, as described by him in his Poem on that subject.* »

> « What paint can do, I own, thy skill has wrought,
> From lines struck likeness, and from colours thought.
> . . . .
> Yes, Slaughter, in these lines a soul I trace
> That scorns a falsehood ev'n to gain a place. »
> . . . .
> G. W.

L'auteur est sans doute Gilbert West, LL. D. neveu de sir Richard Temple, parent de G. Lyttelton et de William Pitt. Il publia en 1739 une imitation de Spenser qu'ont louée Gray et Walpole.

2. FORSTER's *Goldsmith*, Bk. III, chap. XVIII.

3. L'impression est portée sur le registre de Woodfall à la date du 16 juin. Le tirage est de 1 000 exemplaires, plus 156 exemplaires de luxe. L'éditeur est Millar. L'ouvrage, de format in-quarto, est vendu 1 shilling.



par lequel cette pièce mérite de survivre, elle a pour nous cet intérêt de nous montrer le génie de Thomson consacré à un ami disparu, et à un ami persécuté. Johnson, qui s'était montré sévère pour les humbles dédicaces des premières publications, n'aurait pas dû passer sous silence cette œuvre de la maturité du poète qui ne fait pas moins d'honneur à son caractère qu'à son talent.

Quelques mois plus tard, en août 1737, le *Gentleman's Magazine* insérait deux courtes pièces. L'une a pour occasion un projet de construction d'un pont de bois à Westminster. Le poète y évoque le « Fleuve Tamise », et le fait gémir, en vers héroï-comiques, sur l'ingratitude des Anglais qui vont déshonorer ses flots d'une construction misérable payée par les produits d'une loterie, c'est-à-dire par les dépouilles des pauvres[1]. — L'autre est une « Ode au Prince de Galles », à l'occasion de la naissance de son premier enfant. La pièce est d'un beau mouvement et devait plaire au prince, aussi bien par quelques flatteries adroites que par de vives attaques contre les directeurs de la politique du pays[2].

Cependant la satisfaction de Frédéric ne se manifesta point par le témoignage qui eût le mieux convenu au poète, l'octroi d'une fonction ou d'une pension. Privé du revenu qui le faisait vivre, il dut se trouver pendant quelques mois dans un état de fortune précaire. C'est à ce moment que les biographes ont placé une anecdote bien connue. Thomson est arrêté pour une dette d'environ soixante-dix livres sterling. Il voit entrer dans sa chambre de la « spunging house » un personnage grand et fort au visage énergique, aux yeux vifs et perçants[3]. C'est l'acteur Quin qui vient faire visite au poète, et de sa voix chaude et forte exprime le désir de se lier avec lui d'amitié. Pour ne pas perdre de temps, il s'invite à souper. Grand embarras du prisonnier qui n'a ni argent ni crédit; mais l'ac-

1. « *On the Report of a Wooden Bridge to be built at Westminster* » (*The Gentleman's Magazine*, August 1737, p. 511). — Le morceau n'est pas suivi de nom d'auteur. Il a figuré dans les poèmes de Dodsley, 1748.

2. « *To His Royal Highness the Prince of Wales*, an Ode, by Mr. Thomson » (September), p. 569. — La naissance de la princesse Augusta est du 31 juillet 1737. — Le dernier vers est ainsi libellé :

« When Fr—e insults, and Sp—n shall rob no more. »

3. Voir un portrait de Quin dans Davies, *Life of Garrick*, I, p. 138.

teur le rassure. Il a jugé que le lieu ne se prêtait pas à la préparation d'un dîner suffisamment soigné; le repas va être apporté d'un cabaret voisin. Comme entrée de jeu l'excentrique visiteur fait d'abord paraître une demi-douzaine de bouteilles de vin [1]. On soupe, et, sans doute, gaîment. Le convive était fort aimable, et Thomson n'était pas insensible aux charmes de quelques bouteilles. A la fin du repas Quin prend la parole : « Il est temps, Jemmy Thomson, de régler nos comptes ». Et, pour mettre fin à l'étonnement de son hôte, il poursuit : « Monsieur, le plaisir que j'ai éprouvé à la lecture de vos « ouvrages m'a constitué votre débiteur pour une somme que « je ne puis estimer à moins de cent livres. Je tiens à pro- « fiter de cette occasion pour m'acquitter. » Il place alors sur la table un billet de cette valeur, et se retire sans attendre que le prisonnier ébahi lui ait fait aucune réponse.

Quelle créance mérite l'anecdote? Il est assez difficile d'en décider. Reproduite depuis longtemps dans toutes les biographies de Thomson et dans celles de Quin, elle ne présente pas cependant d'incontestables titres d'authenticité. Johnson est le premier qui l'ait accueillie, et nous savons qu'il faut un peu nous méfier des renseignements fournis par lui, même quand il est plus affirmatif qu'ici [2]. La biographie de Shiels et celle de Murdoch sont muettes sur ce point [3]. Sans doute l'aventure n'est pas de prime abord invraisemblable. Nombreux sont les écrivains contemporains de Thomson qui, comme Fielding, Collins ou Johnson lui-même, ont connu la prison pour dettes. Mais Murdoch s'exprime, sur cette période de la vie de son ami, dans des termes qui excluent la possibilité de cette arrestation. « Le poète, dit-il, ne se laissa pas décourager par la

1. « Quin était un grand buveur. Il se faisait souvent le plaisir d'amener peu à peu les imprudents qui s'attablaient avec lui à un état d'ivresse complète. » (*Records of my Life*, by the late J. TAYLOR esq., London, 1842, 2 vol. in-8. Vol. II, chap. VI, p. 75.)

2. « Quin is reported to have delivered Thomson.... » (JOHNSON's *Life of Thomson.*)

De même aussi un témoin intime de la vie de James, Robertson, apporte un témoignage qui laisse place au doute : « I believe the anecdote of Quin and Thomson was true ». (PARK's *Memoranda.*)

3. Il est vrai que, dans les biographies publiées sous sa direction, Theophilus Cibber n'aurait pas volontiers admis une anecdote aussi flatteuse pour Quin. Il y avait entre eux peu d'amitié. Ils se battirent en duel en 1739. (Voir *The Thespian Dictionary*, art. *Quin.*)

« perte de son protecteur, et ne changea rien à son genre de « vie qui était simple, mais aisé et élégant. Mr. Millar était « toujours là pour prévenir même ses demandes, et il avait « en outre de riches amis qui seraient d'eux-mêmes inter- « venus s'il en avait été besoin [1]. »

Les témoignages directs sont donc contradictoires, mais le silence de Shiels et la négation formelle de Murdoch nous semblent avoir plus de poids que l'affirmation un peu hésitante de Johnson et de Robertson. Quant aux circonstances extérieures, elles tendent assurément plutôt à faire rejeter l'anecdote. Il est inadmisible que Quin et Thomson ne se soient pas connus plus tôt. Le célèbre acteur avait, en 1735, quitté le théâtre de Rich pour entrer à Drury-Lane [2]. C'est lui qui était chargé du rôle principal dans « Agamemnon », et la pièce était presque prête pour la représentation dès le début de l'année 1737 [3]. Comment l'acteur et l'auteur n'auraient-ils pas été par là mis en contact? Au total, l'historiette n'est donc aucunement certaine, et de sérieux témoignages la démentent. Si elle repose sur un fait véridique, elle nous est assurément parvenue avec l'addition de détails inexacts. Ce qui du moins n'est pas douteux, c'est que Quin et Thomson ont été liés d'une amitié dont nous pouvons préciser l'origine, mais qui fut étroite et dura jusqu'à la mort du poète [4].

1. « Yet could not his genius be depressed, or his temper hurt, by this reverse of fortune. He resumed with time his usual chearfulness, and never abated one article in his way of living; which, though simple, was genial and elegant.... Mr. Millar was always at hand, to answer, or even to prevent, his demands; and he had a friend or two besides, whose hearts, he knew, were not contracted by the ample fortunes they had acquired; who would of themselves interpose, if they saw any occasion for it. » (Murdoch, *An account of the Life of James Thomson*.)

2. T. Davies, *Dramatic Miscellanies*, p. 82.

3. Voir p. 115.

4. James Quin, plus âgé que Thomson de sept ans, était un homme dont le commerce ne devait avoir rien de banal. A cette époque, les aventures abondent dans sa vie, et elles y ont commencé de très bonne heure. Son père, riche avocat, avait épousé une veuve. Après la naissance de James, un premier mari de la fausse veuve reparut. Les choses s'arrangèrent sans scandale et la seule victime du malentendu fut l'enfant qui en restait l'embarrassant témoignage. Déclaré incapable d'hériter de la fortune de son père, Quin chercha fortune sur les planches. De Dublin où il fit ses premières armes, il vint à Londres, se fit remarquer par son talent et aussi par la vivacité de son humeur. Il quitta Drury-Lane après avoir tué en duel un de ses camarades. Attaqué par Aaron Hill dans la campagne

Le 13 septembre 1737, le « Daily Advertiser » informait ses lecteurs que quatre jours auparavant James Thomson, Esq., l'auteur des « Saisons », avait, en compagnie du Dr. Armstrong, été reçu franc-maçon; Richard Savage, Esq., officiait comme maître[1].

La représentation si longtemps retardée d'« Agamemnon » eut enfin lieu, à Drury-Lane, le 6 avril 1738. L'auteur avait consenti, pour en finir avec les difficultés soulevées par les directeurs, à abréger la pièce[2], notamment en pratiquant des coupures dans les longs discours où l'action risquait de s'enliser. Ce n'est pas du reste, s'il en faut croire Davies, la seule preuve de bonne humeur et de résignation facile qu'il eut à donner au cours des répétitions. Sa façon de lire le manuscrit avait causé chez les acteurs un tel accès d'hilarité qu'il dut prier le directeur de continuer à sa place cette lecture, « car, ajouta-t-il, si « je sais écrire une tragédie, je vois bien que je ne sais pas la « lire[3] ». Quin jouait le rôle d'Agamemnon, et Colley Cibber celui de Melisander[4]; Mrs. Porter faisait Clytemnestre[5] et

que menait le critique en 1735 contre le faux goût des tragédiens, il répond aux critiques du « Prompter » par des voies de fait.

L'anecdote du secours apporté par l'acteur au poète prisonnier a fourni le sujet d'une pièce française dont on trouvera le résumé à la fin de cet ouvrage (Appendice III).

1. « A scrap from the Daily Advertiser of Tuesday, Sept. 13, 1737, preserved in a volume of Masonic Collections, by Dr. Rawlinson (now Bodl. MS. Rawl. C 136), informs us that, on the preceding Friday, James Thomson, esq., author of The Seasons, Dr. Armstrong, and others, were admitted free and accepted Masons at Old Man's Coffee House, Charing-Cross, on which occasion Richard Savage, esq., son of the late Earl Rivers, officiated as Master. »

(Note de W. D. Macray, dans *Notes and Queries*, 2e série, n° 7, p. 132.)

2. « Mr. Thomson submitted to have this play considerably shortened in the action, as some parts were too long, others unnecessary in which not the character but the poet spoke. » (Shiels, CIBBER's *Lives*.)

3. « Davies tells us that when Thomson was reading this play in the green-room, he pronounced the lines with so strong a Scotch accent that the actors could not restrain their laughter; upon which the poet turned to the manager, and handing over the play to him, begged him to go on with the reading, « for, he added, though I can write a tragedy, I find I cannot read one. » (BELL, note à l'épilogue d'*Agamemnon*, p. 248.)

4. Avec son ordinaire insuccès, s'il en faut croire les souvenirs de Davies. « Colley affected a stately magnificent tread;... his whole behaviour was starchly studied. » (DAVIES, *Dramatic Miscellanies*, t. I, p. 23.)

5. Davies parle, à propos d'une autre pièce, de la dignité et de la grâce incomparables de cette actrice dans les rôles de reines. « The dignity and

Mrs. Cibber Cassandre [1]. Pope avait chaleureusement encouragé le poète pendant l'élaboration de la tragédie; il l'avait aidé à écarter les obstacles; il avait écrit deux lettres aux directeurs du théâtre, pour les décider à faire enfin jouer cette pièce qui, depuis janvier 1737, était reçue et étudiée. Il lui donna une nouvelle preuve d'amitié en assistant à la première représentation [2]. Thomson avait lieu d'être fier d'une pareille faveur; car à cette époque Pope fuyait les occasions de se montrer en public. A son entrée dans la salle, le traducteur d'Homère fut salué par les applaudissements des spectateurs.

Quant à la pièce, Johnson déclare qu'elle fut écoutée sans plaisir [3], et il raconte, à propos de l'attitude de l'auteur pendant la représentation, deux anecdotes qui se sont retrouvées depuis dans toutes les biographies. L'auteur devait, après le spectacle, souper avec quelques amis; il arriva fort en retard. L'émotion et l'anxiété l'avaient mis dans un tel état de transpiration que sa perruque en avait été gravement endommagée. Il avait dû la faire refriser chez le perruquier. Le détail paraît fort exact; il est donné pas Davies [4] aussi bien que par Johnson, et s'accorde avec ce que nous savons de la coquetterie de Thomson en matière de perruques. C'était le seul article de sa toilette pour lequel il montrât quelque sollicitude. Il avait deux fournisseurs : Lauder à Richmond et Taylor dans Craven Street, à Londres; et chacun d'eux l'approvisionnait de modèles différents pour les diverses circonstances. L'employé de Lauder qui nous a transmis ces détails dit qu'il a vu chez son maître jusqu'à douze perruques appartenant à Thomson, et toutes si grosses que nulle autre personne n'aurait pu les porter [5].

grace of a queen were never, perhaps, more happily set off than by Mrs. Porter. » (*Dram. Miscel.*, I, p. 206.)

1. La jeune femme de Theophilus Cibber valait surtout par le naturel et le pathétique de son jeu. Quin disait d'elle à Garrick en 1744 au Café de Bedford : « Never tell me, Mr. Garrick; that woman has a heart, and can do anything where passion is required ». (Davies, *Dram. Miscel.*, I, p. 21.)

2. Shiels, Cibber's *Lives*.

3. « It was endured but not favoured. » (*Life of Thomson.*)

4. *Life of Garrick*, t. II, p. 33.

5. Le comte de Buchan reçut, en 1791, ces révélations d'un nommé William Taylor, ancien employé de Lauder à Richmond. Elles ont été publiées d'abord dans *The Weekly Entertainer*, journal qui paraissait à Sherborne, dans le Dorsetshire, puis dans le *Table-Book* de Hone. Voici, dans le texte même, les renseignements de ce spécialiste : « Thomson always wore a wig, and was very extravagant about them. I have seen a dozen at a time

Voilà qui nous explique à la fois l'effet produit par la double influence de l'émotion et du poids de la coiffure, et le désir de l'auteur de soumettre sa coiffure au fer de Taylor, dût-il faire attendre ses amis. Cette extravagance à propos de perruques nous étonne aujourd'hui. Autre temps, autres prodigalités. C'était là que Thomson mettait son luxe et sa vanité, comme Goldsmith les placera plus tard dans ses culottes de satin cramoisi et sa roquelaure écarlate [1]. Les poètes du XIXe siècle connaîtront de plus ruineuses extravagances.

L'autre anecdote est plus sujette à caution. L'auteur, dit Johnson, était à ce point excité que, de la galerie où il avait pris place, il ne pouvait s'empêcher d'accompagner à haute voix les acteurs, jusqu'au moment où un avis amical l'eut rappelé à la réserve qui convenait. Johnson emprunte le détail, presque avec les mêmes termes, à la biographie de Shiels [2], mais là, c'est à la représentation de « Sophonisbe » qu'il est rapporté. Il faut convenir qu'il y gagne en vraisemblance. En 1738, Thomson ne devait plus être exposé à d'aussi juvéniles angoisses, et nous avons peine à nous le figurer assistant à la représentation du haut du « paradis ».

Les deux biographes sont en désaccord plus complet au sujet de l'accueil fait à l' « Agamemnon ». Johnson dit que la tragédie échoua. Shiels assure que, « bien que jouée seulement en « avril, elle fut représentée pendant plusieurs soirées de suite, « au milieu des applaudissements [3] ». La vérité sans doute nous est donnée par l'opinion intermédiaire de T. Davies. Le public,

hanging up in my master's shop, and all of them so big that nobody else would wear them. I suppose his sweating to such a degree made him have so many, for I have known him spoil a new one only in walking from London.... Lauder made his majors and bobs, and a person of the name of Taylor, in Craven-Street in the Strand, made his tie-wigs. An excellent customer he was to both. »

1. Forster's *Goldsmith*, B. III, chapt. IX.

2. « At the first performance (of Sophonisba) he placed himself in the upper-gallery to see without being known; but could not help repeating the parts with the players and would sometimes whisper to himself: Now such a scene is to open. » (Shiels, Cibber's *Lives*.)

Du reste Johnson n'est pas très affirmatif. « If I remember right... », dit-il, avant de conter l'anecdote, et, de fait, il ne se souvenait pas toujours exactement.

3. « Though not brought on the stage till the month of April, it continued to be acted with applause for several nights. » (Shiels, Cibber's *Lives*.)

selon lui, ne prit pas grand plaisir à l'action du drame, mais il accueillit par de vifs applaudissements les allusions politiques prodiguées dans la pièce [1].

Ce qui est certain, c'est que la tragédie tint l'affiche assez longtemps pour que l'auteur pût bénéficier des trois représentations dont le produit lui revenait de droit : la 3e, la 6e et la 9e. Elle se jouait encore le 24 avril [2]. Le prince de Galles donna au poète une marque particulière d'intérêt : ce fut sur son ordre que la 7e représentation eut lieu. Peu de semaines après, deux éditions de la pièce avaient paru. La première, inscrite par Woodfall à la date du 24 avril, était tirée à 3000 exemplaires, plus 100 exemplaires de luxe; la deuxième, quatre jours plus tard, à 1500 exemplaires. On comprend que Murdoch ait pu dire qu' « Agamemnon » rapporta à l'auteur une grosse somme.

Le prologue, prononcé par Quin, avait été écrit par Mallet [3]. Il contenait, à la fin, l'expression de quelques vagues sentiments politiques et une allusion fort inoffensive à la censure. La censure se vengea en exigeant la suppression des derniers vers [4].

L'épilogue imprimé ne porte pas de nom d'auteur; il est donc probablement de la main de Thomson. Il n'est pas sem-

1. Davies cite comme exemple de ces allusions les vers suivants :

« — But the most fruitful source
Of every evil — O that I in thunder
Could sound it o'er the list'ning world to kings,
Is delegating power to wicked hands. »
(*Life of Garrick*, vol. II, p. 32.)

2. Voir plus bas, n. 4.

3. « By the author of Eurydice », dit l'édition.

4. Après avoir affirmé les intentions hautement morales de l'auteur d' « Agamemnon », le prologue disait :

« As such our fair attempt, we hope to see
Our judges — here at least — from influence free;
One place, — unbiass'd yet by party-rage, —
Where only honour votes, — the British stage.
We ask for justice, for indulgence sue :
Our last best licence must proceed from you. »

Le *London Daily Post* du 24 avril 1738 contenait la note suivante, signalée par P. Cunningham (*Percy Society*) : « To-morrow morning, at 9 o'clock, will be published, price 1 s. 6 d., *Agamemnon*, a tragedy, as it is now acting with great applause, etc. »

« *N. B.* The lines in the prologue not allowed by the licenser to be spoken are printed and distinguished by inverted commas. »

blable à celui qui fut dit, à la première représentation, par Mrs. Cibber. L'auditoire ayant, de ce premier épilogue, approuvé les six vers du début et blâmé ce qui suivait, le début seul fut conservé. Dix-huit vers nouveaux remplacèrent ceux qui avaient été condamnés. Le public y est félicité de sa sévérité; le poète se déclare heureux de ce réveil du goût; cette condamnation est pour lui un triomphe; ces sifflets l'ont enchanté [1]. Voilà un assez obscur amphigouri. — On a supposé que les vers désapprouvés renfermaient quelques-unes de ces plaisanteries inconvenantes dont le théâtre faisait, depuis la Restauration, l'ordinaire assaisonnement des épilogues. Mais ici une pareille pratique aurait été en singulier désaccord avec les vertueuses professions de foi du prologue. Nous n'en pouvons donc attribuer la responsabilité à Thomson ni à Mallet. Peut-être les acteurs eux-mêmes ont-ils cru devoir se conformer à l'usage, et servir au public quelques distractions moins austères que les tragiques émotions d' « Agamemnon ». Les répugnances du poète n'étaient pas pour les arrêter. Les rapports de Thomson avec la troupe de Drury-Lane (Quin excepté) n'étaient pas des meilleurs [2]. Cibber pourrait donc bien être l'auteur de ce premier épilogue qui semblait, de parti pris, opposer aux opinions de Thomson la coutume du théâtre, et appeler le public à décider. Le jugement prononcé donnait gain de cause à l'auteur, et l'on comprend alors que celui-ci, reprenant la plume pour remplacer le malencontreux épilogue, se soit félicité d'un échec qui était pour lui-même un succès [3].

1. « Thus he began — and you approv'd the strain;
Till the next couplet sunk to light and vain.
You check'd him there. — To you, to reason just,
He owns he triumph'd in your kind disgust.
Charm'd by your frown, by your displeasure graced,
He hails the rising virtue of your taste. »

2. Voir plus loin, p. 128, n. 3.

3. « Our bard, to modern epilogue a foe,
Thinks such mean mirth but deadens generous woe. »

Ainsi commence le deuxième épilogue. On reconnaît ici les idées familières à Thomson et à Hill, idées auxquelles l'influence de Voltaire n'est sans doute pas étrangère. La nouvelle école tragique, se fondant sur l'exemple de la scène française, avait, depuis Addison jusqu'à Thomson et Young, chassé le comique du drame tragique. C'était par une conséquence toute naturelle des mêmes idées, que l'auteur d'*Agamemnon* voulait le faire disparaître aussi de ces appendices que l'usage ajoutait aux tragédies. « On sait, dit Lessing, combien Thomson s'est révolté contre cet usage

II

Dès avant la représentation d'Agamemnon, Thomson avait sur le métier une nouvelle tragédie. Le sujet lui en avait été proposé par Mrs. Sandys, l'amie de Rundle. Il en avait arrêté toute la division en actes et en scènes, mais en avait remis à plus tard [1] l'achèvement. C'était ce même drame d' « Édouard et Éléonore » dont Pope parle dans une lettre à Hill, du 8 décembre 1738 [2]. Deux actes seulement en étaient écrits à ce moment. Une autre lettre de Pope, à la date du 12 février 1739, nous apprend que la pièce est complétée; mais que le poète, mécontent des procédés du directeur de Drury-Lane, s'est décidé à porter sa tragédie à Covent-Garden. Les rôles de femmes y trouveraient de meilleures interprètes, et c'est d'elles que dépendra le succès de la pièce [3].

En attendant la représentation et la publication d' « Édouard », les annonces des éditeurs mentionnent, pendant cette année 1738, quelques autres publications portant le nom de Thomson. Le 6 juin, Woodfall achevait d'imprimer pour Millar une édi-

de secouer les grelots de la folie derrière les pas de Melpomène. » (*Dramaturgie de Hambourg*, traduct. de Suckau, p. 38.)

Sur les opinions exprimées par Lessing sur Voltaire et sur Thomson, voir à la fin de cet ouvrage, Appendice I.

1. « My friend Thomson, the poet, is bringing another untoward heroine on the stage, and has deferred writing on the subject you chose for him, though he had the whole scheme drawn into acts and scenes.... His present story is Agamemnon.... Perhaps the delicacy of the subject, and the judgment required in saying bold truths, whose boldness should not make them degenerate into offensiveness, deterred him.... » (Rundle à Mrs. Sandys, lettre XXVII, p. 189.)

2. « I have been confirmed by Mr. Thomson as to the retardment of his play, of which he has written but two acts.... » — Hill écrivait à Mallet le 9 décembre : « .... Having heard that neither yours nor Mr. Thomson's were expected to be ready till toward the end of the season, I proposed that Cæsar should be brought on in January. » (Hill's *Works*, vol. II, p. 56.)

3. « Mr. Thomson, after many shameful tricks from the manager, is determined to act his play at the other theatre where the advantage lies as to the women, and the success of his will depend upon them.... » (Pope à Hill.)

Et de même Hill, dans sa réponse : « If Mr. Thomson's new Tragedy is to depend on his women performers, he has certainly judged well in his choice of the Covent-Garden theatre. » (Hill's *Works*, vol. II, p. 67.)

Sir Harris Nicholas rapporte la mention des lettres de Pope à la tragédie

tion des Œuvres[1] qui ajoute au contenu de l'édition de 1736 la tragédie d' « Agamemnon ». C'est du reste la seule différence. Le nombre de vers des « Saisons » reste le même que dans les éditions de 1730[2].

Millar publiait encore cette année une édition de l' « Areopagitica » de Milton, avec une préface de six pages, d'un autre auteur[3]. Cet autre auteur était Thomson[4]. Il dut éprouver une vive satisfaction à s'associer ainsi à l'hommage rendu au grand Milton, le maître à l'école duquel s'est formé son génie, et l'éloquent avocat de ces doctrines libérales auxquelles l'auteur de *Liberty* était profondément dévoué.

On a relevé dans les correspondances de quelques hommes de lettres de cette époque deux mentions de Thomson qui nous apportent quelques renseignements sur ses amitiés, sur ses occupations, sur son genre de vie. Cave, le directeur du *Gentleman's Magazine*, envoyait le 12 août 1738 ce court billet au Dr. Birch[5] : « Le jour fixé reste mardi. Je crois que nous visi-

d'*Agamemnon* (Biographie de l'Aldine edition). C'est une inadvertance assez singulière, puisque les dates qu'il cite lui-même les placent plusieurs mois après la représentation de cette tragédie.

1. Le format est in-8 comme celui de la 2e édit. (1730), et celui du 2e vol., qui forme l'édition de 1736. De l'édition de 1738, Woodfall imprima 1 000 exemplaires du premier volume, et 1 500 du deuxième.

2. Dans ces deux éditions la seule différence porte sur une addition de 6 vers que, dans l' « Hiver », l'édition in-8 ajoute au texte de l'in-4. C'est le chiffre de l'in-8, 787, que donne pour cette « saison » l'édition de 1738.

3. « Areopagitica, a Speech of Mr. John Milton, for the liberty of unlicens'd Printing, to the Parliament of England. First published in the year 1644. With a Preface by another Hand. »

Tous les biographes qui mentionnent cette publication : sir Harris Nicholas, Rob. Bell, Mr. Logie Robertson la rapportent à l'année 1740. C'est une erreur, comme le prouve le titre de la brochure. Voir notre bibliographie.

4. Nous ne voyons pas que Thomson l'ait reconnu de son vivant, mais cette attribution, outre les preuves intrinsèques, est établie par le titre suivant d'une publication postérieure :

« Substance of the speech of the Rev. Mr. Walker, at the general Meeting of the County of Nottingham held at Mansfield on Monday the 28th of February 1780, to which is added Mr. Thomson's Preface to a speech of Mr. John Milton, for the liberty of unlicensed printing, etc. »

« Printed and distributed gratis by the Society for Constitutional information. MDCCLXXX. »

5. Cave était le fils d'un savetier. Il devint libraire, et célèbre pour deux raisons. Il a créé le *Gentleman's Magazine*, et il fut à la fois l'éditeur de Johnson et son ami, comme Millar l'était de Thomson.

Thomas Birch, d'une famille de quakers, devint ministre anglican. Il assistait Cave dans la publication du *Gentleman's Magazine*; il a laissé de

« terons Claremont, et que nous reviendrons dîner à Richmond. « Ferais-je bien de prévenir Mr. Thomson que nous serons à « telle auberge de Richmond vers midi, son heure habituelle de « lever? [1] » Notre poète, en effet, s'est de plus en plus abandonné à une indolence qu'il décorait volontiers du nom de rêverie philosophique ou poétique. Il est devenu physiquement et moralement très différent du jeune Écossais énergique et dur à la fatigue que nous avons connu. La note de Cave s'ajoute à l'anecdote de la perruque pour constater cet alourdissement. Rien de plus significatif à cet égard qu'une comparaison des deux portraits de l'édition de 1762. Le Thomson qu'a peint Aikman en 1725, jeune, bien découplé, de physionomie éveillée et d'agréable visage se retrouve à peine dans les traits épaissis de ce personnage à double menton que représente le portrait de Kent; les yeux seuls y rappellent le Thomson des jeunes années. La paix et le loisir de Richmond et les grasses matinées n'ont pas peu contribué à cette transformation.

Le mois suivant Richard Savage écrivait à ce même Dr. Birch : « ...J'espère que vous ne vous désappointerez pas. Le Dr. Arms- « trong, Mr. Thomson et moi devons être de la partie [2]. » Il

nombreux ouvrages de littérature et d'histoire, et fut, de 1752 à 1765, secrétaire de la Société Royale. C'est de lui que Johnson disait : « He has more anecdotes than any man », mais dont le grand critique appréciait moins les écrits : « Tom Birch is as brisk as a bee in conversation, but no sooner does he take a pen in his hand, than it becomes a torpedo to him and benumbs all his faculties ». (Boswell's *Johnson*, chap. iv, année 1743.)

L'opinion d'Horace Walpole était encore plus sévère : « A worthy good, natured soul, full of industry and activity, and running about like a young dog in quest of anything new or old, and with no parts, taste or judgment »..

De nombreuses lettres échangées par lui avec divers personnages figurent dans les Anecdotes Littéraires de Nichols, vol. I, p. 585, 637, — II, 507, — III, 258, — V, 40, 43, 53, 282, 290.

1. « We still agree on Tuesday, and I think we shall see Claremont,... and then come to dine to Richmond. Had I best send Mr. Thomson word that we shall be at such an inn at Richmond by noon, his hour of rising? »

Cette information de Cave est confirmée par Robertson, voisin et ami de notre poète, dans sa conversation avec Mr. Park : « I hear he kept very late hours? » — « No, sir — very early. He was always up at sunrise, but then he had never been in bed. » — On comprend alors que Cave et ses autres visiteurs pussent le trouver au lit à midi.

2. « .... I beg you will not disappoint us. Dr. Armstrong and Mr. Thomson and myself will be of the party.... » (Lettre de Savage au Dr. Birch, septembre 1738.) Elle est citée par P. Cunningham, *Percy Society*, vol. IX. *Poem to the Memory of Congreve*; elle est par lui extraite des volumineux

s'agissait d'aller à Chiswick visiter la maison et les jardins du comte de Burlington.

Tel qu'il était, en dépit de cette nonchalance qui s'aggrave chaque jour, notre poète continuait à plaire à nombre de gens. Il conservait ses vieux amis; sans en excepter, nous le voyons, cet incorrigible bohème, Dick Savage. Il en faisait aussi de nouveaux et non seulement dans le monde des lettres, mais dans la haute société politique et dans l'aristocratie. George, le futur lord Lyttelton, dont nous avons rencontré le nom dans la correspondance de Thomson en 1735 [1], va se montrer, pendant les dix dernières années de la vie du poète, son ami le plus affectueux et le plus dévoué. C'est à l'année 1738 que Phillimore, le biographe de Lyttelton, fait remonter cette amitié. Toutes les « vies de Thomson », il est vrai, reproduisent la date fournie par Johnson, 1737 [2]. Ce qui est au moins certain, c'est que l'intérêt du prince de Galles se manifesta sous la forme de substantielles faveurs, peu après que Lyttelton fut devenu secrétaire de Frédéric [3]. Bientôt même le nouveau secrétaire présenta au prince le poète patriote qui lui avait dédié *Liberty*, et Frédéric accorda à l'écrivain une pension annuelle de cent livres [4]. Si modeste que fût la somme, elle venait fort à propos assurer à Thomson des ressources moins incertaines que les gains de sa plume. Johnson et les biographes qui l'ont suivi, rapportent à cette entrevue une repartie spirituelle qui aurait déterminé l'acte de générosité du prince. Interrogé sur sa situation de fortune, l'écrivain aurait répondu que ses affaires étaient « dans un état plus que jamais poétique » [5]. Le mot était joli, et n'est pas invraisemblable, bien que la conversation de James nous apparaisse d'ordinaire

manuscrits laissés par Birch et qui se trouvent à la bibliothèque du British Museum (Birch MSS, 4318, art. 46.)

1. Voir p. 106, n. 2.

2. « Thomson had published the earliest editions of the Seasons, Agamemnon, Sophonisba and Liberty before he was acquainded with Mr. Lyttelton. » (Phillimore's *Memoir of Lord Lyttelton*, vol. I, p. 285.)

3. En 1737, quand Pelham eut renoncé à ce poste.

4. On voit souvent associer les noms de Thomson, Mallet et West comme ayant été en même temps, et sur la recommandation de Lyttelton, l'objet de pareilles faveurs. En réalité, Thomson jouissait d'une pension, tandis que Mallet reçut plus tard (Phillimore dit en 1742 [vol. I, p. 113]) le poste de secrétaire adjoint avec des appointements de deux cents livres.

5. « In a more poetical posture then formerly. » (Johnson, *Life of Thomson*.)

comme marquée par une lente et négligente bonhomie plutôt que par de brillantes ripostes. Mais nous devons noter que Phillimore donne positivement le mot comme ayant été adressé à Lyttelton [1], et non pas à l'imposant personnage qu'était l'héritier du trône.

Le poète ne pouvait faire moins, pour reconnaître la libéralité de Frédéric, que d'introduire dans l'œuvre qu'il élaborait à ce moment des allusions flatteuses. Le sujet y prêtait : le héros, dans « Édouard et Éléonore », est l'héritier présomptif de la couronne d'Angleterre; son avènement au trône est ardemment souhaité par la nation; le prince a pour ennemis les conseillers incapables ou perfides du vieux roi. L'application de cette situation au temps présent était trop facile : dans son désir de faire sa cour à Frédéric, Thomson dépassa la mesure. Aussi ne pouvons-nous être surpris que la représentation de la pièce ait été interdite. Une loi de 1737 soumettait les œuvres dramatiques à une censure préalable [2]. Le gouvernement, qui avait déjà fait usage de cette arme [3], s'en servit, une seconde fois, contre le protégé du prince de Galles. Johnson et Murdoch s'étonnent de cette rigueur. Il est cependant difficile d'imaginer un cas où elle eût pu être mieux justifiée. Les passages que le poète comptait faire applaudir au public n'étaient pas seulement des tirades pleines de l'éloge de Frédéric, c'étaient aussi des attaques directes et violentes contre les ministres et contre la politique de la cour [4].

Le coup dut être désagréablement ressenti par le poète qui comptait sur le profit de la représentation. Il chercha, dit Johnson, une compensation en publiant par souscription le

1. Phillimore's *Memoir of Lyttelton*, p. 285-287. Au lieu de « posture », le texte donné par Phillimore dit « state ». La substitution du premier de ces mots au second serait bien dans le goût de Johnson.

2. Le « Stage act » fut provoqué, dit Murdoch, par certaines pasquinades dont le ministère avait eu à souffrir.

3. Pour interdire une tragédie de Brooke, *Gustavus Vasa*.

4. On en jugera par ces deux échantillons :

'Tis a much more pious office,
To save your father's old and broken years,
His mild and easy temper, from the snares
Of low, corrupt, insinuating traitors.

Has not the Royal heir a juster claim
To share his father's inmost heart and counsels
Than aliens to his interest, those, who make
A property, a market of his honour?

texte de sa tragédie. C'est ainsi qu'avait procédé Brooke, et cette première victime du « Stage act » avait exploité sa mésaventure en lui faisant produire mille livres[1]. Mais, bien que les deux pièces fussent écrites sous une même inspiration et s'attaquassent aux mêmes adversaires, celle de Thomson ne rencontra pas la même faveur ni les mêmes encouragements. Il est probable que l'effet à tirer de la persécution avait été épuisé par le premier martyre.

La pièce imprimée était dédiée à la princesse de Galles, dans des termes qui soulignaient nettement l'intention du poète de rapporter au temps présent bon nombre des réflexions émises par les personnages. Le Prologue et l'Épilogue sont écrits par « un ami ». Le prologue est de ton sérieux, conformément aux principes de Thomson. Au contraire l'épilogue, assez lestement tourné du reste, revient au genre badin que le poète avait paru blâmer, à l'occasion de l'*Agamemnon*. L' « ami » devait être Mallet, qui avait rendu déjà de semblables services à Thomson, et pour qui celui-ci venait d'écrire, peu de mois auparavant, le prologue de *Mustapha*[2]. Le volume, de format in-8, était imprimé pour l'auteur, et vendu par Millar. L'épigraphe de la page du titre prenait soin d'établir que le public, aussi bien que le poète, était volé par la décision du censeur. Cette ingénieuse adaptation d'un vers de Phèdre n'eut pas raison de la froideur du public[3].

1. Grâce auxquelles il alla s'établir à Twickenham dans une maison proche de celle de Pope. Il est en conséquence probable qu'il se lia avec Thomson, son voisin, son coreligionnaire politique et son compagnon de persécution.

2. Joué à Drury-Lane le 13 février 1739, avec un assez vif succès. Dans ce prologue, Thomson développe son thème favori de l'influence moralisatrice du théâtre.

3. « Edward and Eleonora, a Tragedy. As it was to have been acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden by Mr. Thomson.

« Suspicione si quis errabit sua,
Et rapiet ad se quod erit commune omnium,
Stulte nudabit animi conscientiam.
(*Phædrus.*)

London. Printed for the author; and sold by A. Millar, etc. MDCCXXXIX. »

Nous pouvons supposer cependant que la vente fut plus satisfaisante que ne le ferait supposer le récit des biographes, car la même année une édition, de format in-12, était imprimée à Dublin (voir notre bibliographie).

Une autre édition parut à Dublin, éditée par G. Risk, en 1751.

A cette interdiction d' « Édouard et Éléonore »[1] se rattache une anecdote bien connue qui mérite de figurer dans un des chapitres gais de l'histoire de la censure. Mr. Paterson, un ami de Thomson que nous retrouverons plus tard, rendait au poète le service de recopier ses manuscrits. Lui-même avait des prétentions au talent dramatique, et il présenta à l'examen de la censure une tragédie d'*Arminius*. Mais le lecteur n'eut pas plutôt reconnu l'écriture du manuscrit d' « Édouard et Éléonore » que, croyant avoir affaire à une nouvelle œuvre de Thomson, il s'écria : « Emportez-moi cela! » et, de confiance, refusa la permission de jouer[2].

Les écrivains ministériels apportaient parfois de la gaîté, à défaut d'esprit, dans leur défense de l'administration et de cette censure dont les foudres suivaient des voies si capricieuses. Johnson dit qu'en réponse aux protestations du public contre la mesure qui avait atteint l'auteur d' « Édouard », on fit courir ce mot : « Mr. Thomson a pris une Liberté qui n'est « agréable à Britannia dans aucune Saison[3] ».

Cette tragédie redoutable aux puissances était la troisième œuvre dramatique du poète. Aussi le voyons-nous traité comme un des maîtres, ou au moins comme un des ouvriers experts, de la scène de ce temps. Savage que le zèle de ses amis, et en particulier de Pope, avait expédié en province, loin du théâtre de ses sottises et de ses misères, voulait revenir de Bristol ou de Swansea à Londres pour y faire jouer une tragédie écrite dans son salutaire exil. Pope s'efforce de le dissuader de ce retour, et lui conseille plutôt d'envoyer son

1. La pièce, du reste, a été plus tard jouée et rejouée. Le texte en avait, il est vrai, été remanié par un certain Thomas Hull, qui publia, en 1775, sa version amendée en la faisant précéder de ces observations : « Miss Barry hinted a wish to restore this play : a desire to oblige this excellent actress.... as well as an ardour to be the means of producing to an audience another work of our amiable and elegant Thomson, induced the present Editor to undertake an alteration. The omission of too prolix passages rendered some additions indispensably necessary. »

C'est ce texte retouché qui figure dans l'*Edward and Eleonora* du *British Theatre* de Bell, 1797, vol. XXII.

2. L'anecdote est donnée par Murdoch, ce qui lui confère quelque caractère d'authenticité.

Paterson publia lui aussi sa tragédie, et la dédia au duc de Cumberland.

3. « Mr. Thomson had taken a *Liberty* which was not agreeable to *Britannia* in any *Season*. »

manuscrit à Mr. Thomson ou à Mr. Mallet qui se chargeront de mettre le travail au point pour la scène[1].

C'est encore une œuvre dramatique qui marque la prochaine contribution de notre poète aux lettres anglaises. Le 1er août 1740, le prince de Galles donnait une fête, à sa magnifique résidence de Cliffden[2], pour célébrer à la fois l'anniversaire de l'avènement du roi George Ier, et celui de la naissance de sa propre fille, la princesse Augusta[3]. Le prince était grand amateur de théâtre[4]. Il commanda à ses poètes, Thomson et Mallet, un drame pour la circonstance. Un théâtre avait été dressé dans le jardin, et toute la charpente en disparaissait sous les plantes et les guirlandes de fleurs. On y joua quelques scènes des pantomimes de Rich et deux masques : « Le Jugement de Pâris », et « Alfred ». Ce dernier était l'œuvre due à la collaboration des deux poètes. Ils avaient fait en sorte d'y ménager les occasions d'allusions flatteuses et de courtisanesques compliments au prince et à sa famille. Quant à l'action et à la force dramatique on n'avait pas jugé que ce fussent qualités utiles pour la circonstance[5]. L'œuvre, soutenue par une riche mise en scène, par le jeu de Quin[6] et par la musique du Dr. Arne, peut-être même du grand Händel[7], plut à l'auditoire auquel

1. Johnson, *Life of Savage*, p. 343, 344. — Savage rejeta du reste la proposition avec indignation.

2. C'était ce palais, bâti par Villiers, duc de Buckingham, sur les bords de la Tamise, dont parle Pope :

« Gallant and gay, in Cliveden's proud alcove,
The bower of wanton Shrewsbury and love. »
(Épitre III, à Allen lord Bathurst, v. 307, 308.)

3. La future duchesse de Brunswick.

4. Il donnait, à Leicester-House, sa résidence de Londres, des représentations où ses enfants étaient les acteurs. Ainsi l'année précédente avait-on joué *Caton*. Le prince George, le futur George III, y jouait le principal rôle et y débitait un prologue où l'on avait introduit des allusions auxquelles n'avait pu songer Addison.

5. Hill à qui les deux amis avaient soumis leur projet de Masque fait cette critique judicieuse : « .... The business will, I fear, be thought too thin for the occasion;.... it languishes for want of action.... » (Lettre à Mallet, Hill's *Works*, p. 147.) — Les auteurs eurent le bon sens de reconnaître la justesse du reproche. (Voir Hill à Mallet, le 13 janvier 1741. Hill's *Works*, p. 152.)

6. Grâce à l'influence de Thomson et de Lyttelton, Quin était devenu l'acteur favori du Prince de Galles. (*The Thespian Dictionary*, art. Quin.)

7. On ne sait en effet exactement si la musique de *Rule, Britannia* doit être attribuée à Arne ou à Händel. On peut voir à ce sujet les notes

elle était destinée. Le Prince en ordonna pour le lendemain une seconde représentation [1]. Le grand public, à qui elle fut soumise quelques années plus tard, sous différentes formes, ne semble pas lui avoir fait mauvais accueil [2]. Mais pour nous, qui ne savons plus goûter les charmes par lesquels elle a pu se recommander aux contemporains, la pièce ne mériterait pas d'être sauvée de l'oubli, si elle ne contenait le chant fameux *Rule Britannia*. On trouvera, exposés dans une autre partie de cette étude, les motifs pour lesquels nous attribuons à Thomson, plutôt qu'à son collaborateur, la paternité de cette ode qui assure à son auteur un rang parmi les poètes lyriques [3].

échangées dans *Notes and Queries* par Mr. Chappel et Mr. Julian Marshall. (*N. and Q.*, 7e série, vol. II, p. 132, p. 410; vol. IV, p. 152.)

· Les deux adversaires négligent dans leur argumentation un point qui serait important. Ils s'occupent des éditions de 1751 et 1753, et de la musique écrite pour cette adaptation. Or le titre de la publication de 1753 dit formellement que toute la musique en est nouvelle sauf deux ou trois airs que le public avait dès l'origine adoptés (voir notre bibliogr.). Il est infiniment probable que celui de *Rule, Britannia* était du nombre, et la question se ramène à savoir quel est, de Arne et de Händel, celui qui put composer la musique d'*Alfred*, non pas en 1751, mais en 1740.

1. Il est rendu compte de la fête et des deux représentations dans le *London Daily Post and General Advertiser* du 2 et du 5 août 1740. Thomson y est seul indiqué comme auteur.

2. En 1745, *Alfred* fut transformé en opéra par le Dr. Arne pour la scène de Covent-Garden, et, la même année, en un « drame musical » pour la scène de Drury-Lane (M. Chappel, *Notes and Queries*, 26 novembre 1886). Après la mort de Thomson, Mallet voulut tirer parti de l'œuvre commune, et fit jouer le masque, considérablement modifié, à Drury-Lane, en 1751, « avec grand succès », dit Shiels qui écrit très peu temps après la représentation. Il est vrai que la *Bibliographia Dramatica* dit au contraire (1812) : « though excellently performed, it was not very successful ». Le prologue était écrit par le comte de Cork. Bolingbroke avait fourni pour le chant *Rule Britannia* trois strophes nouvelles qu'a reproduites Davies dans sa Vie de Garrick (vol. II, p. 38, 39). Johnson raconte (Vie de Thomson) que Mallet décida Garrick à recevoir et à jouer le masque, en lui promettant « de réserver une niche pour le Roscius du siècle » dans cette biographie du duc de Marlborough qu'il était toujours à la veille de publier et qu'il ne semble pas avoir jamais commencée. — Enfin, en 1773, Garrick fit subir à la pièce une dernière transformation et la joua comme tragédie.

3. *Alfred* fut publié en 1740 par Millar, en un format in-8. En 1751, 1753 et 1754 paraissent des éditions du texte remanié par Mallet, et en 1773 l'édition de Garrick. Dans l'intervalle le texte original avait reparu dans la belle édition des œuvres de Thomson que donnèrent, en 1762, Murdoch et Millar. Nous n'avons pu vérifier quel est le texte reproduit par l'édition publiée en 1781.

Dans la correspondance de Hill, trois lettres adressées à Mallet se rapportent au masque d'*Alfred*. L'officieux critique y offre des conseils, et y

III

A partir de ce moment, et pendant quelques années, les renseignements se font très rares sur la vie de notre poète. Cinq ans s'écoulent avant qu'il produise une œuvre nouvelle. Il est loin pourtant de rester inactif : il procède à une revision du texte des « Saisons » qui changera et augmentera considérablement le poème; il élabore lentement l'œuvre exquise de ses dernières années, « le Château d'Indolence ». Sa vie se partage entre ce double « labeur d'amour », et le commerce des amis nombreux qui vivent auprès de lui, comme Pope, Hammond, Robertson, Gray, Hill, plus tard Collins, de ceux qui viennent le voir, comme Millar, Quin, West, Armstrong, etc., ou qu'il va visiter dans leurs somptueuses résidences, comme Lyttelton, lord Cobham, le duc et la duchesse de Queensberry [1]. Dans le riche et riant pays qui lui offrait de nombreuses et agréables promenades [2], dans la petite maison où il avait réuni ses livres

suggère des modifications. Les termes de ces lettres sembleraient les placer avant la représentation, mais les dates données les font postérieures (voir *Hill's Works* p. 147, 152 et 181). Il faut supposer que les dates attribuées par l'éditeur sont inexactes. La première de ces lettres est manifestement antérieure à la représentation (voir plus haut, p. 135, n. 5), et fut écrite en 1740, non pas en 1741. La deuxième, dans laquelle Hill se félicite de voir que ses critiques aient été prises en bonne part, peut être de la date marquée, 13 janvier 1741. Mais la troisième, qui propose des changements en vue soit de la représentation, soit de la publication du masque, ne peut pas être du 21 décembre 1741, et doit aussi être rapportée à l'année 1740.

1. Ils habitaient Ham-House, tout près de Richmond et de Kew. C'est là qu'ils donnaient une si amicale hospitalité à Gay. Sur la résidence et ses hôtes, Leigh Hunt a écrit une page pleine de son humour habituel (*Table Talk*, p. 216, 217).

2. Il se plaint que Richmond ne soit pas assez rural, et va chercher à quelque distance « the muses of the great simple country, not the little fine-lady muses of Richmond Hill ». (Lettre à Lyttelton, du 14 juillet 1743.) Il profitait des ombrages magnifiques et des pittoresques solitudes de Richmond Park, grâce à Lyttelton qui lui avait fait obtenir une clef du parc. Il semble que Brentford ait été une des localités où le portaient ses promenades, non pas cependant qu'il goûtât beaucoup l'aspect de cette ville, si nous en jugeons par la mention qu'il en fait dans la dernière strophe du « Château d'Indolence » :

> « Even so through Brentford town, a town of mud,
> A herd of bristly swine is pricked along ».

Peut-être y avait-il là quelque taverne qu'il honorait de sa faveur. Une tradition locale, qui persistait encore en 1824, rapportait en effet, que,



préférés et les gravures qui lui rappelaient les chefs-d'œuvre admirés jadis en Italie, il goûtait tout le charme d'une existence modeste, mais affranchie de soucis. Assuré du lendemain, revenu des désirs ambitieux de sa jeunesse, entouré de nombreuses sympathies et de quelques chères amitiés, sa vie n'était-elle pas celle que tout poète, depuis Horace, s'est proposée comme un idéal rarement réalisé?

Un élément d'émotion et de passion vint du reste s'y mêler qui l'empêche de trop rappeler la banalité béate d'une existence de bourgeois retiré, ou la sécheresse et la futilité d'un dilettantisme égoïste. Dans une des familles qu'il fréquentait à Richmond, il rencontra une jeune fille à laquelle il voua une affection délicate et profonde. Miss Élizabeth Young était d'origine écossaise; son père, le capitaine Gilbert Young, appartenait à une famille de Gully Hill ou Goolie Hill, dans le Dumfriesshire [1]. Une sœur de la jeune femme avait épousé Robertson, l'ami de jeunesse de Thomson, et son voisin à Richmond comme il l'avait été jadis à Lancaster-Court [2]. Les occasions de voir et de connaître miss Élizabeth Young devaient par là même être fréquentes pour le poète. Leurs relations ont commencé de bonne heure, et, de bonne heure aussi, Thomson y apporta une galanterie qui l'achemina plus tard à la passion. C'est pour miss Young qu'il écrivait les pièces, assez nombreuses dans le recueil de ses œuvres, qui portent

dans un cabaret de Bentford, Thomson faisait de fréquentes visites, et récitait ses vers aux habitués de la maison. (Voir une note de M. C.-R. Ward dans *Notes and Queries*, 6e série, vol. II, p. 447.)

Du reste il trouvait à Richmond même une taverne hospitalière où causer et boire avec quelque compagnon ami de la bouteille et ennemi des cérémonies. Robertson, confirmant la rumeur publique, se rappelait que Thomson se réunissait volontiers avec « Parson Cromer » et d'autres compagnons de bouteille à Old Orange Tree, dans Kew-Lane. Et Mrs. Hobart, l'excellente femme qui gouvernait la maison du poète, voyait toujours avec inquiétude partir son maître lorsque Quin l'emmenait, parce que l'heure du retour et d'autres signes apparents disaient trop que les deux amis n'avaient pas conservé dans leur séance à la taverne toute la sobriété désirable. (Voir p. 121, n. 1.)

1. « Amanda, the young lady of Goolie Hill, lived with her mother, on the banks of the Nith, in a secluded valley. She was of a good family, but had little wealth. » (ALLAN CUNNINGHAM, *Memoir of Thomson*, p. XXXII.)

2. En 1726, au début même de la carrière du poète. Peu après, Robertson partit pour les Indes Orientales; mais à son retour l'amitié des deux jeunes gens devint plus étroite que jamais, et Robertson vint se loger à Richmond tout auprès de Thomson.



le nom d'*Amanda* [1]. Dès le mois de février 1736, et avant qu'il se fût installé dans sa maison de Kew-Lane, il donnait au *Gentleman's Magazine* une courte pièce dont la dernière strophe renferme le nom d'Amanda. Deux lettres adressées à Mrs. Robertson en 1742 [2], et une lettre directement adressée à miss Young en 1743 [3] nous montrent que les années n'ont fait qu'enraciner l'affection de Thomson. Cette dernière lettre surtout exprime, en des termes d'une évidente sincérité, une de ces passions qui tiennent aux fibres profondes du cœur [4]. Il y

1. Il y en a dix environ. Quatre ont été publiées d'abord dans l'*Essay* du comte Buchan. Elles ont pour titres :

Verses addressed to Amanda. « Ah! urged too late! from beauty's bondage free », etc.
To the same (en lui envoyant un exemplaire des « Saisons »). « Accept, dear nymph, this tribute due », etc. (Peut-être publié d'abord par Foulis of Glasgow.)
To Fortune. « For ever, Fortune, wilt thou prove », etc.
To Myra (c'est-à-dire à Amanda). « O thou, whose tender serious eyes », etc.

Ces derniers vers se trouvent à la fin d'une lettre adressée par Thomson, le jour de Noël 1742, à Mrs. Robertson qui se trouvait à Bath avec miss Young, sa sœur.

Deux ont été imprimées pour la première fois dans l'Aldine edition, par Sir Harris Nicholas, qui les tenait de lord William Henry Lyttelton :

To Amanda. « Come, dear Amanda, quit the town », etc.

et la petite pièce : « Unless with my Amanda blessed », etc.

Une a paru d'abord dans Hone's *Table-Book*, d'après un manuscrit trouvé dans les papiers de Mr. Chaucer Ogle : « Sweet Tyrant Love, but hear me now », etc.

Une autre dans la vie de Lyttelton par Phillimore (vol. I, p. 310).

Verses to Amanda in imitation of Tibullus. « Come, healing God, Apollo, come and aid », etc. C'est une imitation très libre de la pièce latine : « *Huc ades, et teneræ morbos expelle puellæ* », etc.

La plus ancienne est celle que publiait le *Gentleman's Magazine* de 1736, p. 103 : « Come, gentle god of soft desire », etc.

Peut-être enfin faut-il aussi rapporter à Amanda, bien qu'elle n'y soit pas nommée, la pièce qui a pour titre :

The Lover's fate. « Hard is the fate of him who loves », etc.

2. Elles sont du 27 novembre et du 25 décembre 1742. Sir Harris Nicholas n'a donné dans son *Memoir of Thomson* qu'un fragment de l'une d'elles, mais elles se trouvent en entier dans l'*Essay* de Buchan, et dans la biographie écrite par R. Heron. La première est une des plus joliment tournées des lettres du poète. La seconde est très gaie et commence ainsi : « I believe I am in love with some one or all of you ».

3. Datée du 29 août 1743, et écrite à Hagley, chez Lyttelton.

4. « .... Wherever I am, and however employed, I never cease to think of my loveliest miss Young. You are part of my being; you mix with all my thoughts.... Yes, I love you to that degree as must inspire into the

annonce son projet d'adresser à la jeune fille dès qu'elle sera de retour une proposition formelle de mariage, et il montre une certaine confiance de voir sa demande agréée. Le mariage n'eut cependant pas lieu. Il semble bien que ce soit la jeune femme qui, après plusieurs années d'une amitié où se mêlait quelque coquetterie, ait mis fin au rève longtemps caressé du poete. Elle n'était pas riche, et sa mère, femme grossière et vulgaire, si nous en croyons un témoin bien placé pour juger, s'opposait avec violence à cette union. « C'est cela! « s'écriait-elle un jour, tu voudrais épouser Thomson? Il fera « des ballades, et tu iras les chanter dans les rues [1] ! » Miss Young devint la femme de l'amiral Campbell, et Thomson ne se consola point. Cet amour d'automne avait eu chez lui l'ardeur d'une première passion. La ruine lui en laissait au cœur la douloureuse mélancolie d'une déception que la vie ne pouvait plus désormais réparer. William Robertson va jusqu'à dire qu'après cette blessure inguérissable il prit la vie en dégoût [2]. Au moins est-il certain qu'il traîna dès lors avec lui un souvenir attristé qui ne s'effaça jamais.

Nous serions curieux de savoir au juste ce que fut cette femme qui traversa la vie du poète pour y mêler un peu de charme et beaucoup de douleur. Mais l'amour de Thomson fut discret. Aucun des premiers biographes ne mentionne même l'épisode. Les quelques vers adressés à Amanda ne renferment guère d'indication précise sur la personne de celle qui les inspirait. Ils tendent cependant à confirmer cette appréciation du vieux Robertson : « C'était une femme belle et sensée », et le

coldest breast a mutual passion.... » Le vieux Robertson ne se trompait pas, quand il disait cinquante ans plus tard : « Poor Thomson was desperately in love with her ».

1. « According to the account of Mrs. Robertson, the second wife of Mr. William Robertson, surgeon at Richmond, who was her intimate friend for a number of years, miss Young was not a striking beauty, but a gentle-mannered, elegant-minded woman, worthy of the love of a man of taste and virtue.... Her mother was a coarse, vulgar woman.... She constanly opposed the poet's pretensions to Amanda, saying to her one day, « What! would you marry Thomson? He will make ballads, and you will sing them! » (John Ramsay of Ochtertyre, *Scotland and Scotsmen in the 18th century*, p. 23.)

2. « I was in the room with him when he died.... He seemed to me to be desirous not to live, and I had reason to think that my sister-in-law was the occasion of this. He could not bear the thoughts of her being married to another. » (Parke's *Memoranda*.)

jugement très favorable qu'a porté cet autre témoin, Mrs. Robertson, dont l'opinion était si sévère à l'égard de la mère : « Miss Young n'était pas d'une beauté frappante, mais elle « avait la distinction des manières et l'élégance de l'esprit; elle était digne de l'amour d'un homme de goût et de vertu ».

A interroger les vers à Amanda, nous apprenons que l'amie du poète était personne grave [1]. Elle n'encourageait guère les effusions brûlantes; et Thomson, qui se plaint de trouver en elle trop de sagesse [2], croit devoir attester plusieurs fois que c'est l'âme qu'il aime en elle [3]. Enfin elle paraît avoir été personne fort « pratique ». C'est sans doute parce qu'elle avait peu de penchant aux idées romanesques qu'elle accueillit avec quelque faveur les hommages de James. En dépit de sa gloire, l'auteur des « Saisons » était, en 1743, un peu mûr pour un rôle de jeune premier. L'auréole poétique ceignait chez lui le front d'un barbon. L'esprit rassis de miss Young lui avait fait apprécier le rare talent et l'exquise bonté qui se cachaient sous la bonhomie et sous la personne un peu alourdie de Thomson. Cette même tournure d'esprit lui fit peser exactement les avantages et les inconvénients du mariage proposé. Il nous faut bien supposer que la modeste situation du faiseur de ballades fut le véritable obstacle à leur union. N'est-ce pas ce que Thomson lui-même laisse entrevoir dans une pièce peu remar-

1. « O thou, whose tender serious eyes
Expressive speak the mind I love. »
(*To Myra.*)

2. « Her whose goodness is my bane : »
(*Sweet Tyrant Love.*)

3. « 'Tis not for common charms I sigh,
For what the vulgar beauty call;
'Tis not a cheek, a lip, an eye;
But 'tis the soul that lights them all. »
(*Sweet Tyrant Love.*)

La description la plus précise est celle qui se trouve dans quelques vers du « Printemps » :

« And thou, Amanda, come, pride of my song!
Formed by the graces, loveliness itself!
Come with those downcast eyes, sedate and sweet,
These looks demure, that deeply pierce the soul,
Where, with the light of thoughtful reason mixed,
Shines lively fancy; and the feeling heart. »
(*Spring*, v. 483-8.)

quée des biographes? « Mais nous, frivoles esclaves de l'intérêt « et de l'orgueil. — Nous n'osons être heureux, de peur que la « langue des envieux ne nous blâme. Et voilà pourquoi je pleure « inutilement ma fiancée! — O déplore avec moi, doux oiseau, « ma flamme malheureuse[1]. »

Mais, avant cette catastrophe du drame de sa vie, Thomson semble au contraire puiser dans son amour et dans l'espoir dont il se berce, une verve et une gaîté qui ne lui sont pas ordinaires. Nous avons parlé plus haut de ses deux lettres à Mrs. Robertson. Du mois de décembre 1742 est également datée une épître humoristique adressée « à un ami en voyage »[2]. Dans cette plaisanterie, un peu longuement poursuivie, Buff, un chien d'expérience, écrit à Marquis, son ami, jeune roquet qui s'est mis en route pour « voir le monde ». Il est bien difficile d'extraire de cette charade quelque renseignement biographique. Elle nous apprend que Marquis a habité Richmond, qu'il est gros[3], qu'il accompagne à une ville d'eaux deux dames bien connues de Thomson, évidemment Mrs. Robertson et sa sœur[4]. Il est question d'un ami commun, « that wretched animal Scrub », qui a tous les talents voulus pour réussir en cour, et Buff ajoute, pensant à ce qui manquait à Thomson : « Un mot à votre oreille : Je voudrais bien qu'un « certain bipède de mes amis eût un peu de ce zèle empressé[5] ». Un autre passage nous laisse entendre en termes d'un cynisme qui sans doute est ici de circonstance, que les deux amis sont

1. « But we, vain slaves of interest and of pride,
Dare not be blest, lest envious tongues should blame :
And hence, in vain, I languish for my bride!
O mourn with me, sweet bird, my hopeless flame. »
(*To the Nightingale.*)

2. « To a friend, on his Travels », datée du 7 décembre 1742. Elle a été publiée par Buchan.

3. « I will.... conclude by wishing that the waters and exercice may bring down your fat sides. »

4. « Pray lick for me, you happy dog you, the hands of the fair ladies you have the honour to attend. I remember to have had that happiness once, when one who shall be nameless looked with an envious eye upon me. »

Il est fort probable que Marquis n'est autre que Robertson accompagnant sa femme et sa belle-sœur à Bath, « the great smart of scandal ».

5. « A word in your ear. — I wish a certain two-legged friend of mine had a little of his assiduity. »



peu satisfaits des façons hautaines de certains habitants de Richmond [1].

En 1743, le poète est occupé, nous l'avons dit, à un travail considérable de développement et de refonte des « Saisons ». C'est alors sans doute qu'il y fait une place, dans quelques vers émus et charmants [2], à cette Amanda dont la pensée, dit-il, se joint pour lui à toute occupation. Peut-être aussi songe-t-il à tenter de nouveau la fortune au théâtre. Certain passage de la correspondance de Hill pourrait bien se rapporter à cette tragédie de « Socrate » dont le projet hantait depuis tant d'années la pensée de Thomson [3]. Au mois de juin de cette année, il n'a pas encore vu Hagley, la résidence de Lyttelton. Son noble ami, qui s'est marié depuis peu de temps, insiste vivement pour que la visite longtemps promise ne soit pas retardée davantage. Thomson promet d'aller, à l'automne, passer quelques semaines dans ce lieu qu'il désire voir « plus qu'aucun autre au monde », et où il trouvera « les Muses de la grande et simple nature ». Il espère qu'il pourra montrer alors à son hôte plus d'un Chant des Saisons prêt pour l'édition nouvelle qu'il prépare [4].

L'engagement fut exactement tenu et le poète se rendit dans le Worcestershire à la fin du mois d'août, à ce moment de l'année qui lui offrait l'aspect de la nature qu'il préférait à tout autre.

Ce séjour à Hagley lui causa la plus vive satisfaction. Son enthousiasme pour le lieu, pour ses hôtes, pour la vie qu'il y mène s'exprime longuement dans une lettre à miss Young, du 29 août. Nous la traduisons en entier parce qu'elle est intéressante à divers titres : elle nous initie aux goûts intimes du

1. « For me, it is always a maxim

To honour humble worth; and, scorning state,
P— on the proud inhospitable gate.

For which reason I go scattering my water every where about Richmond. »

2. *Summer*, v. 1401 et suiv.

3. Hill écrivait à Mallet, le 24 mai 1743 : « You were asking what I think of the subject of Socrates for a tragedy.... the philosophical ray is too faint for the clash of passions : this objection that lay against Cato will bear equally bad against Socrates. » (Hill's *Works*, vol. II, p. 210.) Est-ce Thomson qui reprenait son projet d'il y a douze ans, ou Mallet qui songeait à exploiter pour son compte le sujet abandonné par son ami?

4. Lettre à Lyttelton du 14 juillet 1743.

poète et nous fait connaître ses rêves d'avenir; elle nous donne la note exacte de ses rapports avec le meilleur de ses amis, et avec la femme qu'il aime; enfin elle nous présente un excellent spécimen du tour ordinaire de ses lettres.

« Hagley, 29 août, 1743.

« Après un fâcheux voyage en diligence, voyage désagréable « en lui-même, et bien plus encore en ce qu'il m'éloignait de « vous, me voici dans le lieu et dans la société les plus agréables « du monde. Le parc, où nous passons une grande partie de « notre temps, est parfaitement délicieux, et tout à fait enchan- « teur. Il consiste en plusieurs petites collines couvertes de « beaux bois, et s'élevant doucement les unes au-dessus des « autres. De là on jouit de différents points de vue magnifiques, « grandioses et étendus. Mais ce qui me charme le plus dans ce « lieu, ce sont ses douces retraites abritées, et particulièrement « un vallon sinueux qui en parcourt tout le milieu. Au dessus « croissent des bois épais; au fond coule gaîment un ruisseau « qui, tantôt jaillissant des rochers moussus, tantôt tombant en « cascades, et tantôt s'étendant en une nappe longue et calme, « offre la scène la plus naturelle et la plus charmante qu'on « puisse imaginer. La source est formée de plusieurs jolis ruis- « selets qui murmurent entre les racines des chênes; et c'est là « que se trouve un siège bien isolé, le plus beau que puisse sou- « haiter le cœur d'un amoureux. C'est là que je viens souvent « m'asseoir, et qu'avec un mélange doux et exquis de plaisir et de « peine je pense à vous[1]. Mais que parlé-je de m'asseoir en cette « retraite pour penser à vous? en quelque lieu que je sois, et « quelque chose qui m'occupe, je ne cesse jamais de penser à « mon aimable miss Young. Vous êtes partie de mon être; vous « vous mêlez à toutes mes pensées, même les plus studieuses,

1. Après la mort du poète, Lyttelton fit élever en ce point un petit édicule selon le goût du temps, avec cette inscription :

« Ingenio immortali Jacobi Thomson, viri boni, ædiculam hanc in secessu quam vivus dilexit post mortem ejus constructam dicat dedicatque G. Lyttelton. » (Voir *The Gentleman's Magazine*, 1845. A review on the Memoirs and correspondence of Lyttelton compiled by Phillimore.)

Au sujet de ce petit monument nous trouvons cette note dans la collection des poètes de Chalmer : « A very handsome and well-finished building, in an octogonal line ».

« et, au lieu de les troubler, vous y ajoutez plus d'harmonie « et de vigueur. Ah! dites-moi si je vous dérobe de temps en « temps une pensée tendre. C'est une faveur à laquelle me donne « droit la sincérité de mon amour. Oui, je vous aime à un « point qui ne saurait manquer d'inspirer au cœur le plus froid « une passion réciproque. Veillez donc sur votre cœur, car « vous aurez peine à le défendre contre ma tendresse. — La « société n'est pas ici indigne du séjour. Elle est aimable, « animée, agréable. Il ne se produit rien qui ne tende à amuser « l'imagination ou à améliorer l'esprit ou le cœur. Voilà vrai- « ment la vie heureuse : l'union de la retraite et d'une société « choisie. Cela nous donne l'idée de ce que l'âge patriarcal ou « l'âge d'or était, ce dit-on, alors que chaque famille était en « elle-même un petit état gouverné par les douces lois de la rai- « son, de la bonté et de l'affection. N'imaginez pas cependant « que je sois féru de la folie des champs au point de ne pas « croire heureux en tous lieux ceux qui ont en eux-mêmes ce « qui assure le bonheur.... Avec tous mes transports au sujet « de la campagne, j'aimerais mieux vivre avec vous dans le coin « le plus londonesque de Londres, que sans vous dans la plus « belle retraite champêtre et dans tout le charme de la plus « agréable société. Vous remplissez si entièrement mon esprit « d'idées de beauté, vous satisfaites si parfaitement mon âme « du charme le plus pur et le plus sincère, que je ne sentirais « guère le besoin d'aucune autre chose. Mais cependant une « vie passée à la campagne avec vous, et de temps en temps « animée par le contraste de la ville, voilà quel est le vœu de mon « cœur. Puisse le Ciel m'accorder cette insigne faveur, et je serai « le plus heureux des hommes, d'autant plus heureux que la « possession de votre personne m'excitera à mériter mon « bonheur par tout ce qui est vertueux et bien.... Je ne suis « pas extravagant au point d'espérer recevoir de vos nouvelles « de votre main, mais je compte en recevoir par le moyen de « notre ami. Pensez avec amitié et avec tendresse à celui qui « est à vous avec une amitié et une tendresse inexprimables.

« JAMES THOMSON. »

Le séjour à Hagley resserra l'amitié de Lyttelton et du poète. L'édition nouvelle des « Saisons » contient un chaleureux éloge de la résidence où Thomson avait reçu un si gracieux

accueil [1], et le noble possesseur de Hagley se montra vivement touché de ce poétique hommage qui associait leur amitié à la gloire du poème [2].

Cette édition longuement préparée parut en juin 1744. C'est une des plus importantes parmi les éditions successives des « Saisons », puisque c'est celle qui enregistre les plus nombreuses modifications au texte antérieur. Le « Printemps » y a 87 vers de plus qu'en 1738, l' « Été » gagne 590 vers, l' « Automne » 106, et l' « Hiver » 282. L' « Hymne » final seul est très légèrement écourté [3]. C'était un total de plus de mille vers que le poète ajoutait à l'ancien texte. Thomson reçut pour ce travail une illustre collaboration. Pope se prêta à revoir minutieusement tout le poème, indiquant des critiques, proposant des modifications dont les unes portent sur un mot ou même sur une terminaison, et les autres sur des passages quelquefois fort étendus. C'est une preuve curieuse de la merveilleuse souplesse de Pope que la façon dont il s'identifie avec le génie, avec la façon d'écrire et de développer de l'auteur des « Saisons ». Nous ne sommes pas étonnés de le voir corriger les duretés, les imperfections prosodiques où pouvait être blessée son oreille délicate [4], et les hardiesses parfois singulières d'un style que devait désapprouver sa méticuleuse correction [5]. Mais quelle surprise de voir le maître du distique rimé écrire

1. « These are the sacred feeling of thy heart,
O Lyttelton, the friend! »
(*Spring*, 904-962.)

2. Il écrivait de Hagley à Doddridge, le 27 août 1745 : « If any business should, at any time, call you to this part of England, I hope you would let us see you here, and show you the park, which we are as proud of as Lord Cobham of Stowe, especially since the honour Mr. Thomson has done it in the new edition of his Seasons. » (PHILLIMORE's *Memoir of Lyttelton*, vol. I, p. 348.)

Lord Cobham était l'oncle maternel de G. Lyttelton. Thomson a aussi célébré le « paradise of Stowe » (*Autumn*, 1042).

3. *Spring* 1173 vers, au lieu de 1087; *Summer* 1796, au lieu de 1206; *Autumn* 1375, au lieu de 1269; *Winter* 1069 au lieu de 787; *Hymn* 118, au lieu de 121.

4. Par exemple, dès les premiers vers du « Printemps », il corrige « knows the time », « the plovers theirs » en « knows his time », « the plovers when ».

5. Pour ne citer qu'un exemple, il remplace « worthless of our foot » par « unworthy of thy foot ». (*Spring*, v. 461 de l'edit. de 1738, et 503 du texte définitif.)

avec abondance de très heureux vers blancs [1]; de voir l'écrivain qui avait fait son domaine de la satire et de la psychologie morale, rivaliser avec le chantre de la nature [2]; de trouver étroitement fondus dans l'œuvre de Thomson plusieurs passages descriptifs très bien venus de ce même poète qui professait pour la pure description un si parfait dédain [3]. Et

1. A coup sûr il comprenait le caractère particulier du vers blanc quand il biffait ces vers de Thomson :

« The human mind
Has lost that Harmony ineffable »
(*Spring*, 327, 328.)

et le remplaçait par :

« Now the distemper'd mind
Has lost that concord of harmonious powers. »

Les preuves abondent, dans ces corrections, qu'il n'avait pas, pour le vers de Shakespeare et de Milton, le dédain qu'il affichait parfois, comme le jour où, Voltaire lui demandant pourquoi Milton n'avait pas rimé le « Paradis Perdu », il répondait : « Because he could not ».

2. Thomson avait écrit (*Spring*, v. 477 de l'édit. de 1738) :

« The forest running round, the rising spire »,

et Pope substitue :

« The forest darkening round, the glittering spire. »

La correction a été adoptée. Elle ajoute très heureusement deux notations d'effets lumineux.

3. La jolie comparaison qui semble si bien faire corps avec tout le reste de l'épisode de Lavinia, dans l' « Automne », est de Pope :

« As in the hollow breast of Apennine
A myrtle rises.... »
(*Autumn*, 209 et suiv.)

Il est parfois plus thomsonien que Thomson lui-même. Voici quelle était, dans le texte de 1738, l'explication du déluge :

« When the disparting Orb of Earth, that arch'd
Th' imprison'd Deep around, impetuous rush'd
With ruin inconceivable, at once
Into the gulph, and o'er the highest Hills. »
(*Spring*, 357, éd. 1738.)

Pope propose de remplacer cela par ces vers, qui ont à un bien autre degré l'énergie riche et sonore des grandes descriptions des « Saisons » :

.... « Deep-cleft disparting orb, that arch'd
The rarefy'd Abyss, whose searching steams
Expansive sought a vent, impetuous rush'd
With universal lapse, into the gulph,
And o'er the high-pil'd hills of fractur'd earth
Wide dashed », etc.,

cependant rien n'est moins douteux que cette collaboration. Le Rév. J. Mitford acheta un jour pour un schelling et demi un volume des Œuvres de Thomson dont les marges contenaient de nombreuses corrections manuscrites. C'était un exemplaire du premier volume de l'édition de 1738, et les annotations étaient toutes de la main de Pope ou de celles de Thomson. Le précieux exemplaire est aujourd'hui à la Bibliothèque du Musée Britannique, et nous y pouvons suivre minutieusement le travail des deux amis [1]. Nous y voyons les propositions de Pope, quelquefois effacées, puis rétablies par Thomson ; parfois aussi définitivement éliminées [2], mais beau-

ou par ceux-ci (car il expose deux versions différentes) :

« Deep-cleft disparting orb, that arch'd
The central waters round, impetuous rushed
With universal lapse into the gulph,
Wide-dashed », etc.

Parfois même il trouve des vers d'inspiration vraiment miltonienne. Thomson avait écrit (*Winter*, v. 137, éd. 1738) :

« Through the loud Night, that bids the Waves arise »,

et Pope remplace ces expressions peu précises et banales par :

« Thro' the black Night that sits immense around. »

1. L'écriture élégante et menue de Pope y est aussi nettement reconnaissable que l'écriture ample et ferme de Thomson. Mr. P. Cunningham avait énoncé quelques doutes sur cette attribution à Pope et croyait reconnaître l'écriture de Lyttelton. MM. Combe et Ellis, de la Bibliothèque du Musée Britannique, ont établi, par une comparaison avec d'autres manuscrits, que les notes sont, sans le moindre doute, de la main de Pope.

Les notes de Thomson sont écrites tantôt à l'encre et tantôt au crayon, celles de Pope toujours à l'encre. Et l'on est surpris de trouver, adhérant encore au papier, des traces de la poudre métallique dont l'auteur de la « Dunciade » se servait pour sécher son encre pendant ce travail d'obligeante confraternité.

L'exemplaire qui avait été acheté par Mitford 1 sh. 6 d. (un franc soixante-quinze centimes) fut, à sa mort, adjugé au prix de 46 livres (1 150 francs). Il figure au catalogue du British Museum avec cette cote : C. 28. e.

2. Thomson déclare en différents endroits qu'il préfère, dans un jardin, un peu de désordre naturel à un excès de régularité. Il avait écrit :

« Dewy bright
And in yon mingled wilderness of flowers. »
(*Spring*, v. 486, éd. 1738.)

Pope voudrait que ce jardin ressemblât plus au sien et remplace par :

« In that wild
Or those mingled beds of choicer flowers. »

coup plus souvent conservées. Rien ne saurait donner une idée plus favorable des deux poètes que l'étude attentive du volume dû à cette union de leur génie. Pope y apporte un sens critique aiguisé, précis mais non pas mesquin ni tatillon; il est sincère sans risquer de blesser par un excès de sévérité; et surtout, nous l'avons dit, il se pénètre de l'esprit du poète et du poème avec une entière bonne foi. S'il est impossible qu'il cesse entièrement d'être lui-même [1], il s'efforce cependant, sans jalousie et sans parti pris, d'améliorer l'œuvre. Il arrive à y insérer sa marqueterie avec un tel succès qu'il est fort difficile de la distinguer parmi les vers de Thomson. Celui-ci de son côté accepte toutes les critiques fondées, avec une simplicité virile. Il reste assez modeste pour savoir profiter des avis utiles, même quand ils impliquent un blâme [2]. Et d'autre part il conserve l'entière indépendance de son juge-

Mais Thomson tient bon et biffe les plates-bandes de fleurs rares.
Ailleurs, le texte du poème portait (*Autumn*, v. 395, éd. 1748) :

« Of the worst monster ever howled the waste ».

Le verbe était peu satisfaisant et Pope le remplaçait par « trod ». Thomson trouve le terme vague et peu propre à suggérer une image; il s'arrête à « roamed », qui est resté la leçon définitive.

1. Il a, par exemple, introduit dans les « Saisons » quelques-uns des vers à antithèses ou à scintillement de mots qui s'y trouvent. Dans l'épisode de Lavinia,

« Thou wilt add that bliss
That dearest bliss, the power of blessing thee »
(*Autumn*, v. 293)

est de Pope.

2. Il supprime par exemple, conformément à l'avis de Pope, des passages obscurs ou de construction pénible tels que celui-ci :

« But yonder breathing prospect bids the Muse
Throw all her beauty forth, that daubing all
Will be to what I gaze: for who can paint
Like Nature? »
(*Spring*, v. 427, éd. 1738)

et il garde seulement :

« Behold, yon breathing prospect bids the muse
Throw all her beauty forth. But who can paint », etc.

Il est vrai que le reproche d'obscurité ne le touche pas toujours autant. Il n'a pas consenti à sacrifier, malgré l'avis de Pope, ces trois vers de l' « Automne » :

« And, stretching street on street, by thousands drew,
From twining woody haunts, or the tough yew
To bows strong-straining, her aspiring sons. »
(115-117.)

ment en face d'un confrère plus fameux. Il n'hésite pas à affirmer les droits de son génie dans les cas où la critique de Pope lui paraît affaiblir l'image ou la pensée que lui-même a voulu exprimer.

Cette édition des « Saisons » était publiée par Millar au mois de juin 1744. Woodfall en avait imprimé 1 500 exemplaires. Le mois suivant, dans le même format in-8, Millar publiait une nouvelle édition du premier volume des Œuvres [1], et, au mois d'août, une réimpression en un seul volume d' « Agamemnon » et d' « Édouard et Éléonore » [2].

IV

Enfin, durant cette année 1744, Mr. Lyttelton arriva aux affaires, dans l'administration qui succéda à celle de Rob. Walpole, et devint un des lords de la Trésorerie. Il fit aussitôt profiter son ami de son influence, et lui assura, dans l'administration des douanes, la place de *Surveyor-General of the Leeward Islands*. Cette direction des douanes des Iles Sous-le-Vent pouvait heureusement s'exercer de loin. Ou plutôt le titulaire ne dirigeait rien et se contentait d'envoyer un substitut auquel il abandonnait partie des émoluments. Thomson fit choix de William Paterson, l'ami obligeant qui avait recopié son manuscrit d' « Édouard ». Il lui restait encore, après avoir payé son lieutenant, un revenu de trois cents livres. Avec les cent livres de pension du prince de Galles, notre poète se trouvait donc pourvu, indépendamment du produit éventuel de ses travaux littéraires, d'une large aisance.

Dans un des recueils de correspondances de ce temps, nous relevons une mention de Thomson qui paraît avoir échappé à ses biographes. Elle offre cet intérêt de nous le montrer en relations d'amitié avec un des plus illustres parmi ses contemporains. Richardson, après la publication de « Paméla », en 1740, et celle de la suite qu'il crut devoir y ajouter un an plus tard, était déjà un personnage célèbre, quand Hill le

1. Tirage à 1 500 exemplaires. L'année suivante, tirage supplémentaire de 500 exemplaires. (Woodfall's Ledger, 26 juin 1745.)

2. Tirage à 250 exemplaires. (Woodfall's Ledger, 26 août 1744.)



chargeait, le 24 juillet 1744, de remercîments et d'amitiés pour Thomson[1]. Notre poète ne se doutait guère que le digne commerçant qui venait, sur le tard, d'écrire ce récit familier et touchant, inaugurait une forme d'art nouvelle et apportait la solution du grave problème alors posé devant les écrivains et les critiques. La première moitié du XVIIIe siècle s'était écoulée sans avoir vu naître une école dramatique nouvelle. Le public continuait à demander aux poètes les plaisirs que la scène anglaise avait su lui assurer dans la longue période qui va, presque sans interruption, de Marlowe à Otway. Et les poètes, pour satisfaire ce désir, continuaient à alimenter le théâtre de tragédies sans vie, qu'ils avaient élaborées sans enthousiasme et sans foi, que les auditeurs écoutaient sans émotion ni plaisir. Cette antinomie entre les aspirations du public et l'impuissance d'un genre épuisé pouvait se prolonger longtemps. Comment rajeunir et raviver la tragédie? Home devait dans quelques années la faire briller d'un nouvel et fugitif éclat; mais la vraie solution était apportée par Richardson. Le roman mettrait fin à la longue agonie de la tragédie en la tuant définitivement. Et il la remplaçait par la forme d'art la plus souple, la plus plastique, la plus propre à se transformer selon les variations du goût, des milieux et des temps..

Thomson, pas plus sans doute que Richardson lui-même, ne voyait aussi loin dans l'avenir. Il persistait à croire qu'une bonne tragédie ne demandait qu'une application consciencieuse des règles du genre, avec ce que le talent de chaque auteur pouvait communiquer de noblesse ou de grâce au langage des personnages mis en scène. Ses tentatives de rénovation n'allaient pas au delà d'une imitation des hardiesses de Voltaire. L'œuvre qu'il achevait en 1744 emprunta, comme « Édouard et Éléonore », son sujet aux temps modernes, et non pas à l'antiquité classique[2]. Cette quatrième tragédie fut

1. « .... To the author of the Seasons will you be so good as to return my thanks for his remembering an old friend who, though he had still been forgotten on, would notwithstanding that, have yearly traced him round with new delight from Spring quite down to Winter. » (Hill à Richardson, July 24, 1744.)

2. Il a été fourni à Thomson par un épisode de *Gil Blas*, liv. IV, chap. IV : « Le Mariage par vengeance ».

En revanche, la tragédie anglaise a été imitée, ou plutôt traduite en France, par Saurin, et représentée le 25 septembre 1763 sous le titre de

jouée à Drury-Lane en mars 1745. Il ne s'agissait plus cette fois de l'œuvre d'un auteur ignoré ou d'un homme de lettres besogneux. La tragédie se présentait au public avec les plus nobles répondants. Lyttelton et son cousin, Mr. Pitt, avaient suivi les répétitions avec une extrême assiduité, donnant aux acteurs des conseils que ceux-ci écoutaient avec respect et suivaient avec confiance[1]. Ce n'est pas, pour la mémoire de Thomson, un médiocre honneur que ces preuves d'amitié du futur lord Chatham. Le grand orateur était un fin lettré dont le jugement s'appuyait sur un savoir étendu et solide[2]. Garrick jouait le rôle de Tancrède[3]. Le prince de Galles accepta la Dédicace, en sa qualité de « protecteur de tous les arts et de toutes les sciences et, en particulier, des œuvres dramatiques[4] ». Le succès fut beaucoup plus complet que pour aucune des autres tentatives faites par l'auteur à la scène. L'œuvre fut chaudement applaudie, comme l'atteste Walpole, un des critiques les plus malveillants de Thomson[5]. Woodfall imprima pour Millar 5000 exemplaires, plus 50 exemplaires de luxe[6]. La faveur rencontrée par cette tragédie auprès du public anglais persista pendant de longues années. Nombre d'éditions en paraissent sans épuiser la vogue dont elle est

Blanche et Guiscard. La traduction avait été publiée d'abord dans le *Mercure* de janvier et de février 1761.

1. « Those great persons (Pitt and Lyttelton) had taken upon themselves the patronage of Thomson's Tancred and Sigismunda; under their direction and influence, it was acted at Drury-Lane. » (DAVIES, *Life of Garrick*, vol. I, p. 78.)

« The two great statesmen, Pitt and Lyttelton, attended the rehearsal of Tancred and Sigismunda with great assiduity; they had a sincere value for the amiable author. Their instructions were heard by the players with great respect, and embraced with implicit confidence. The play was well acted in all its parts. »

2. On rapporte de lui qu'il pouvait également éclipser Gibbon dans une conversation, battre les humanistes les plus experts dans une traduction improvisée, et, à un souper shakespearien, « parler Shakespeare » de façon à humilier tous les assistants, y compris Porson lui-même.

Sa prédilection pour le théâtre datait de loin. A treize ans il avait écrit une tragédie. (Voir *The Life and Letters of Lord Macaulay* by G. TREVELYAN, Macaulay's Diary, July 17, 1856.)

3. Les autres rôles étaient tenus par Sherridan et Delane, Mrs. Cibber et Miss Budgell.

4. Ce sont les termes employés par Thomson dans la dédicace.

5. « The town flocks to a new play of Thomson's called Tancred and Sigismunda; it is very dull. » (Horace Walpole à H. Mann, 29 mars 1745. Lettre 167.)

6. Woodfall's Ledger, March 25, 1745.

l'objet[1]. Murdoch, en 1762, Clark, en 1772, Johnson, en 1781, constatent ce succès persistant[2], dont la traduction de Saurin est à l'étranger une flatteuse consécration[3].

L'accueil fait à sa tragédie, la popularité toujours croissante des « Saisons », l'amitié active de Lyttelton, chez qui il passe encore l'été de 1745, apportent au cœur meurtri du poète les consolations ou les distractions qu'il peut recevoir. A l'usage, sa demeure à demi rustique n'a rien perdu du charme qu'il y avait trouvé en quittant l'appartement sans gaîté d'une étroite et bruyante rue de Londres. « La solitude et la nature me « plaisent tous les jours davantage », dit-il dans une lettre à son ami Paterson[4]. Et il conseille au voyageur, qui est allé si loin chercher un emploi lucratif, d'amasser, avant le retour, un pécule suffisant pour pouvoir jouir, dans quelque agréable retraite, d'une vie vraiment heureuse, telle que celle du vieillard de Corycus[5]. Et c'est ainsi que s'écoulent ses dernières années, entre les charmes d'un genre de vie qui réalisait tous ses vœux, l'exécution de travaux littéraires auxquels il peut se consacrer sans hâte et sans fièvre, la mélancolie de cette passion qui avait cru fixer le bonheur et l'avait vu fuir sans retour, et la chaude sympathie d'amis anciens et nou-

1. Édition in-8 en 1752; in-8 en 1766; in-12 en 1768; in-8 en 1777; édition in-12 en 1812, imprimée d'après le « prompt-book ».

2. « It continues to draw crowded houses » (Murdoch). Mêmes expressions dans la biographie de l'édition de Clarke. « It still keeps its turn upon the stage. » (Johnson.)

3. Voltaire accueillit avec beaucoup de mauvaise humeur cette invasion de la scène française par une pièce d'origine anglaise. Évidemment il ne voyait pas dans la tragédie un article d'importation qu'on pût admettre à Paris. Il écrit à M. Damilaville, le 26 février 1764 : « .... J'ai lu Blanche. Nous prenons donc à présent nos tragédies chez les Anglais? Quand prendrons-nous ce qu'ils ont de bon? »

Et au traducteur lui-même, deux jours plus tard :

« Vous avez fait, Monsieur, bien de l'honneur à ce Thomson. Je l'ai connu, il y a quelques années. S'il avait su être plus intéressant dans ses autres pièces et moins déclamateur, il aurait réformé le théâtre anglais que Gilles Shakespeare a fait naître et a gâté.... » (A M. Saurin, 28 fév. 1764.)

4. Du mois d'avril 1748; et probablement du milieu du mois, selon la conjecture de R. Heron, puisqu'il y est question du siège de Maëstricht, où l'armée française ouvrit son feu dans les premiers jours du mois.

5. Le dernier paragraphe de la lettre contient ce passage : « May your health... still continue, till you have scraped together enough to return home and live in some snug corner, as happy as the Corycius senex, in Virgil's fourth Georgic, whom I recommend both to you and myself as a perfect model of the truest happy life ».



veaux. Collins mérite parmi ceux-ci une mention spéciale. Entre ces deux hommes à bien des égards différents : le poète délicat, exquis, un peu précieux et frêle des « Églogues » et des « Odes », et le chantre abondant et robuste de la « Nature », une vive amitié s'établit, dont Collins devait donner plus tard un témoignage touchant. Très différent était, parmi les visiteurs de Kew-Lane, le Dr. de la Cour, prêtre et poète irlandais, que ses excentricités avaient fait surnommer en Irlande *the mad parson*. Il avait pour Thomson une enthousiaste admiration qu'il a exprimée en vers. Il venait souvent le voir, et se montrait prêt à lui tenir tête, selon l'humeur du moment, soit dans une conversation littéraire, soit en face d'une bouteille de porto[1].

Dans la lettre à Paterson déjà citée, la dernière lettre de Thomson que nous connaissions, le poète fait mention d'un assez grand nombre de ces amis de toutes classes et de toutes sortes dont il a su gagner et retenir l'affection. Ce sont des hommes politiques élevés aux grandes fonctions de l'État comme Pitt et Lyttelton ou comme Mitchell qui vient d'être envoyé aux Communes par le comté d'Aberdeen. C'est, à côté d'eux, l'acteur Quin pour lequel son amitié ne diminue pas quand la gloire d'un jeune rival vient faire pâlir la popularité du tragédien. Ce sont des gens de lettres comme Gilbert West[2]

1. De la Cour avait publié en 1733 un recueil de pièces dont la plus importante avait pour titre *The Prospect of Poetry*. Il y adressait de vifs éloges à l'auteur des « Saisons ». Le comte de Buchan a publié, comme étant de Thomson, un morceau poétique adressé au docteur de la Cour, sur son Prospect of Poetry. Les vers figurent dans les recueils des œuvres diverses de Thomson. Mais Cave, l'éditeur du *Gentleman's Magazine*, avait d'avance nié cette attribution. Le morceau, dit-il, lui avait été adressé en 1736, avec la signature J. Thomson. Il ne l'avait pas accepté, car il s'était aperçu que les vers avaient été déjà publiés en 1734 dans un recueil mensuel, et parce que d'ailleurs Thomson lui avait affirmé n'en être pas l'auteur. Le morceau a bien en effet le caractère d'un pastiche et presque d'un centon des vers des « Saisons ».

Malgré ses excentricités et ses habitudes d'intempérance, De la Cour vécut jusqu'à soixante-douze ans. — C'est Robertson qui nous dit qu'il comptait parmi les amis les plus chers de Thomson, dans les dernières années de la vie de celui-ci.

2. Gilbert West, après avoir quitté l'armée, s'était fait un nom parmi les théologiens par ses « Observations sur la Résurrection ». — Il habitait à Wickham, dans le Kent, une charmante résidence où Lyttelton et Pitt allaient souvent le voir. C'est là, dit-on, que ce dernier contracta son goût pour l'art des jardins, et Lyttelton son goût pour les controverses théologiques.



et Mallet [1], des ecclésiastiques tels que son vieux camarade Murdoch ou Warrender. La lettre mentionne également le Dr. Armstrong, qui se fait en ce moment sa place parmi les plus célèbres particiens du jour et Andrew Millar, depuis vingt ans l'éditeur et l'ami du poète. La mention de chacun de ces noms est accompagnée de quelques mots où se montrent l'attachement et l'estime de Thomson. « Mitchell est à la « Chambre.... J'espère qu'il arrivera bientôt à autre chose [2], per-« sonne ne le mérite mieux que lui : la vraie amitié et l'huma-« nité habitent son cœur. » — « Pierre Murdoch a bon espoir « d'un nouveau bénéfice dans le Suffolk. Il y prendra femme, s'y « terrera et sera heureux. » — « Le bon, l'obligeant Millar va « comme d'ordinaire. » — « Le Docteur (Armstrong) voit croître « sa clientèle, mais non pas décroître sa misanthropie. Il est vrai « qu'il y a une certaine misanthropie qui ne manque ni d'huma-« nité ni de charme, c'est celle de Jaques dans la comédie [3]. »

De tous ces amis cependant, c'est Lyttelton qui, pendant ces dernières années, occupe la plus grande place dans les affections et dans la vie de Thomson. Il reçoit chaque année le poète à Hagley et l'y garde plusieurs semaines [4]; il va lui-même s'installer à Kew-Lane pour y faire des séjours prolongés. Une de ses lettres à Thomson, datée du 21 mai 1747, nous fournit d'intéressantes indications sur les relations des

1. Les relations de Thomson avec Mallet semblent avoir perdu à un certain moment quelque chose de leur cordiale intimité. Dans les lettres publiées par P. Cunningham pour la Philobiblon Society, il en est une, datée du 9 août 1745, où notre poète s'excuse de ne pas toujours observer les règles extérieures de l'amitié. Il demande à son vieux camarade de ne pas le juger d'après son apparente négligence. Il vient d'apprendre, en rencontrant par hasard des domestiques de Mallet, que la famille de celui-ci s'est augmentée tout dernièrement.

La même lettre nous fait connaître un trait assez amusant de l'ordinaire négligence du poète. Il avait loué un livre (Hackluyt's Book of Voyages) sans du reste connaître les termes de la location. Mallet l'avait engagé à renvoyer le livre chez Millar. Thomson avait omis de le faire, et se trouvait devoir 12 schellings. Il estima qu'il valait mieux ajouter quelque chose à la somme et devenir propriétaire de l'ouvrage.

2. Il devint en effet ministre d'Angleterre à Berlin.

3. « Though the Doctor increases in business, he does not decrease in spleen, but there is a certain kind of spleen that is both humane and agreeable, like Jacques (*sic*) in the play. »

4. Ces voyages ont lieu à l'été de 1745, à l'automne de 1746 et 1747. Un autre était convenu pour l'année 1748. — Shenstone confirme ces indications dans une note manuscrite tracée sur son exemplaire des « Saisons ».



deux amis. Le poète, nous l'avons dit, aimait à se promener dans l'admirable parc de Richmond. Lyttelton, qui en avait une clef, l'avait mise à sa disposition; puis, il s'était vu contraint par les plaintes des jardiniers et par la demande de la duchesse de Bridgewater, à reprendre la clef pour la donner à la noble dame. Thomson proteste vainement, se croyant, dit-il, les mêmes droits que les rossignols à jouir de ces beaux jardins. Lyttelton lui fait entendre raison et le console dans les termes les plus affectueux [1]. Il lui donne en même temps rendez-vous pour l'emmener, quelques jours plus tard, en chaise de poste, faire une visite à Mrs. Stanley. Un autre passage exprime des remercîments pour le rhum envoyé par Thomson (et sans doute reçu par celui-ci de Paterson). Il annonce en retour l'arrivée prochaine à Kew-Lane d'un cadeau de vin de Bordeaux.

Mais ces rapports de cordialité simple et enjouée savaient aussi être élevés et graves. Lyttelton qui s'était montré dans sa jeunesse irréligieux, comme le demandait alors le bon ton [2], avait trouvé son chemin de Damas, grâce à Gilbert West, et aux « Observations sur la Résurrection » [3]. Avec la ferveur d'un néophyte, il s'efforçait de ramener à la foi chrétienne Thomson qui, depuis bien des années, s'était arrêté à la religiosité sentimentale d'une philosophie assez vague. Lyttelton, faisant allusion à la perte de sa jeune femme [4], écrivait à son ami : « Mon « refuge et ma consolation, c'est la philosophie — la philoso- « phie chrétienne dont je désire ardemment vous voir devenir « comme moi un adepte.... Je vous ai envoyé une brochure sur

1. Lyttelton à Thomson, lettre du 21 mai 1747. (Dans Phillimore's *Memoirs*, vol. I, p. 137.)

2. Il avait imité les *Lettres persanes* (*Letters from a Persian in London to his Friend at Ispahan*) en conservant non seulement le cadre de Montesquieu, mais aussi la liberté des peintures, et l'audacieuse raillerie des choses religieuses.

3. « .... Gilbert West who, you say, first led your way to truth. » (Lettre de Pelham à Lyttelton, du 11 juillet 1747, dans Phillimore's *Memoirs of Lyttelton*.)

4. Le 19 janvier 1747. Il avait épousé Lucy, fille de Hugh Fortescue Esq., de Filleigh, comté de Devon, en juin 1742. Il avait à cette occasion reçu de Chesterfield une lettre de félicitations (Bath, 19 juin) où nous relevons le passage suivant : « To wish you joy were frivolous, that is certain and present, but whenever that does decline,... may all its sweetness turn to strength, or, as Thompson (*sic*) says, may it mellow into friendship. » (Phillimore's *Memoirs of Lyttelton*.)

« un sujet qui y touche et dont nous avons autrefois causé. Je « l'ai écrite à Kew-Lane l'année dernière, et l'ai écrite particu- « lièrement en vue de répondre à vos doutes. Vous y avez donc « un double droit. Je prie Dieu que le traité vous paraisse aussi « convaincant qu'à moi-même et qu'il vous amène à la foi du « chrétien, vous qui en avez le cœur [1]. » C'est donc pour l'édification de notre poète que Lyttelton écrivit ces « Observations sur la conversion et l'apostolat de saint Paul » dont Johnson fait un chaleureux éloge, et où il voit une irréfutable apologie du christianisme [2]. Lyttelton était persuadé que sa dialectique avait eu raison de l'incrédulité de Thomson. Dans une lettre écrite peu de jours après la mort du poète, il unit de façon assez touchante le souvenir de sa femme et celui de son ami : « Il « aimait ma Lucie, et il était aimé d'elle. J'espère, plein de « confiance en la bonté divine, qu'ils sont maintenant réunis « dans une vie beaucoup plus heureuse [3]. » Et dans une autre lettre de la même année, il s'exprime ainsi : « Thomson, je le « crois sincèrement, est mort en chrétien. S'il avait vécu plus « longtemps, je ne doute pas qu'il n'eût ouvertement déclaré « sa foi, car le courage ne lui manquait pas pour faire ce qu'il « croyait être bien. Son esprit avait été fort embarrassé de « doutes que mon livre sur saint Paul (j'ai le bonheur de le « croire) avait entièrement dissipés. Il me l'a dit lui-même, et « l'a, dans sa maladie, déclaré à d'autres. — Quant au cœur « d'un chrétien, il l'avait toujours eu à un degré de perfection « qu'ont atteint peu d'hommes, à ma connaissance [4].... »

1. PHILLIMORE'S *Memoirs and Correspondence of Lyttelton*, vol. I, p. 307.
2. JOHNSON, *Life of Lyttelton*.
3. « Hagley, September 30th, 1748.
« .... God's will be done! It has pleased his Providence to afflict me lately with a new stroke in the sudden death of poor Mr. Thomson, one of the best and most beloved of my friends. He loved my Lucy too, and was loved by her. I hope and trust in the Divine goodness that they are now together in a much happier state. That is my consolation : that is my support.... » (Lettre au Dr. Doddridge, dans PHILLIMORE'S *Memoirs and Correspondence*, etc., vol. I, p. 407.)
4. « London, November the 7th.
« .... Thomson, I hope and believe, died a Christian. Had he lived longer I don't doubt but he would have openly profest his faith; for he wanted no courage in what he thought right, but his mind had been much perplexed with doubts, which I have the pleasure to think my book on St Paul had almost entirely removed. He told me so himself, and in his sickness declared so to others. This is my best consolation in the loss of him, for as to the heart of a Christian, he always had that in a degree of

Nous ne saurons vraisemblablement jamais ni quelle part la politesse et l'amitié purent avoir à l'assentiment donné par le poète aux démonstrations du noble théologien, ni à quel point l'affection en même temps que la vanité ont pu influer sur l'opinion qu'exprime Lyttelton au sujet du résultat de son prosélytisme.

Là ne se bornait pas la sollicitude de Lyttelton. Il se préoccupait du bonheur de son ami dans ce monde aussi bien que dans l'autre. Une des lettres de Thomson [1] répond à la proposition d'un mariage. Le poète s'est donné le temps de réfléchir, et il se décide à refuser. Il est plein d'estime pour les « bonnes et dignes qualités » de la personne dont on lui parle, mais « elle ne fait pas son caprice [2] ». Et il est, dit-il, d'âge trop avancé pour vouloir se marier, s'il ne se sent ranimé et, pour ainsi dire, rajeuni par une grande flamme d'imagination [3]. Aussi conclut-il que, placé entre les exigences de sa raison et celles de son imagination, il restera sans doute à jamais exclu du saint état de mariage [4]. Il fait une discrète allusion à miss Young, sans donner, comme motif réel de son refus, le souvenir encore si vif du drame de sa vie. Mais il est pour nous apparent que c'est la pensée de cet amour malheureux qui communique à toute la lettre sa teinte de mélancolie.

Au moins désire-t-elle voir son jeune ami en agir autrement. Il faut du reste convenir que, pour l'engager à se remarier, il a recours à d'assez étranges arguments. Lyttelton, tout attristé de la mort de sa chère Lucy, dit qu'il ne pourra jamais apporter dans une seconde union un pareil amour. Tant mieux, répond Thomson, car vous ne risquerez plus, si vous perdez aussi celle-là, d'éprouver une si grande douleur. Quant à prétendre

perfection beyond most men I have known.... » (Lettre à Doddridge dans PHILLIMORE's *Memoirs*, etc., vol. I, p. 409.)

1. Kew-Lane, December 14, 1747. (PHILLIMORE's *Memoirs and Correspondence*, vol. I, p. 307.) La proposition a été transmise par ce Mr. Gray, de Richmond, dont le nom revient plusieurs fois dans les lettres de ces dernières années. « Mr. Gray discharged his commission faithfully, and with very decent gravity. »

2. « As I told you before, she does not pique my imagination.... To strike one's fancy is the same in love that charity is in religion. »

3. « I am too much advanced in life to venture to marry, without feeling myself invigorated, and made as it were young again, with a great flame of imagination. »

4. « What betwixt judgment and fancy, I shall run a great risk of never entering into the holy state. »

qu'on ne puisse pas aimer deux fois, c'est une assertion « condamnée par la philosophie [1] ».

Dans une lettre antérieure de moins de trois mois, et adressée, de Hagley, à sa sœur, Mrs. Thomson, de Lanark [2], Thomson s'était expliqué déjà sur le même sujet. Il ne s'est point marié plus tôt, dit-il, à cause de la nature précaire et variable de ses ressources. Et si elles se trouvent alors fort améliorées, il se sent trop avancé dans la vie pour tenter une entreprise aussi juvénile [3].

1. « If you cannot again love so exquisitely as you have done, so much the better; you will not then risque being so miserable. To say that one cannot love twice, is utterly unphilosophical. » — La logique de Thomson paraît avoir convaincu Lyttelton, car, après avoir calmé sa douleur en l'exprimant dans les strophes de sa *Monody*, il se remaria.

2. C'est Jean Thomson qui venait depuis peu d'épouser Mr. Thomson, instituteur à Lanark.

3. « Hagley, in Worcestershire, October the 4th, 1747.

« .... My circumstances have hitherto been so variable and uncertain, in this fluctuating world, as to induce me to keep from engaging in such a state; and now, though they are more settled.... I begin to think myself too far advanced in life for such youthful undertakings. »

Nous ne pouvons cependant passer sous silence une autre explication qui a été proposée de cette persistance avec laquelle Thomson repousse les invitations de ses amis désireux de le voir prendre femme.

J. Taylor s'exprime comme suit dans le xv[e] chapitre de ses souvenirs (*Records of my Life*, London, 1832) :

« Mr. G. Chalmers whose industry, research and learning are well known, told me the following remarkable fact on which he assured me I might confidently depend. He had heard that an old housekeeper of Thomson's was alive and still resided at Richmond.... He went.... She informed him that Thomson had been actually married in early life, but that his wife... was so little calculated to be introduced to his great friends, or indeed his friends in general, that he had kept her in a state of obscurity for many years, and when at last he... required her to come and live with him at Richmond, he still kept her in the same secluded state, so that she appeared to be only one of the old domestics of the family..., At length she asked his permission to go for a few weeks to visit her relations in the North;... but when in London she was there taken ill and in a short time died. The news were immediately conveyed to Thomson who ordered a decent funeral, and she was buried, as the old housekeeper said, in the churchyard of old Marylebone Church. »

« Mr. Chalmers immediately went and examined the church register, where he found the following entry : « Died, Mary Thomson, a stranger. » Thus we find that the letter from Thomson to his sister about his not having married is fallacious. »

Est-il besoin de faire remarquer l'invraisemblance de cette histoire? Il faudrait que le secret de Thomson eût été bien gardé pour que nul de ses amis n'eût soupçonné la vérité, et que Lyttelton insistât pour le décider à se marier. — La seule présomption de vérité qu'on pourrait invoquer en faveur du récit de Taylor ou de Chalmers, c'est la constata-



Le début de la même lettre contient une allusion émue aux parents perdus. Tant d'années écoulées n'ont fait oublier à notre poète ni leur chère affection, ni la reconnaissance qu'il leur doit. Il donne aussi un souvenir attendri à Élizabeth [1], sa sœur préférée, l'associé de Jean dans l'entreprise pour laquelle il les avait, en 1737, aidées de ses conseils et de son argent [2]. Elle avait épousé un Mr. Bell qui, après la mort de sa femme, avait conservé d'affectueuses relations avec les Thomson. Jean et James engagent leur beau-frère à se remarier [3]. — La fin de la lettre laisse entendre que le poète a quelque intention d'aller faire un voyage dans son pays natal. Il ne l'a pas revu depuis son départ en 1725.

Cette lettre, avons-nous dit, fut écrite pendant un séjour à Hagley dans l'été de l'année 1747 [4]. La date exacte de l'arrivée du poète chez Lyttelton nous est fournie par la lettre d'un de ses confrères. Shenstone écrivait le 20 septembre : « Comme je reve-« nais de l'église, dimanche dernier, qui vins-je à rencontrer « dans une chaise à deux chevaux attelés en file, sinon ce barde « et cet excellent ami, Mr. Thomson? Je le complimentai sur « sa venue dans le pays et le priai d'accompagner Mr. Lyttelton « aux Leasowes [5]. Il m'assura qu'il le ferait avec infiniment de « plaisir et nous nous séparâmes. » Cette visite eut lieu en effet,

tion de l'inscription au registre de Marylebone-Church. Mais cette prétendue vérification est entièrement fausse, comme l'établit la note suivante : « .... I have examined the register of Marylebone parish during the whole of Thomson's presence at Richmond... Only one Thomson (Anne) is mentioned, under date October 1745; no mention of her being a stranger ».... — W. T. Lynn-Blackheath. (*Notes and Queries*, 6e série, vol. IV, p. 46.)

1. « Would to God poor Lizzy had lived longer... that I might have had the pleasure of seeing once more a sister, who so truly deserved my esteem and my love. »

2. Voir p. 116.

3. Mr. Bell suivit le conseil.

4. Thomson y rencontra Pitt, qui était aussi un des hôtes de Hagley à ce moment. C'est ce que nous apprend la correspondance de Lyttelton. (Lettre à George Grenville, sept. 1747.)

5. C'était le domaine à l'embellissement duquel Shenstone consacra plusieurs années et toute sa fortune. Il l'avait acheté en 1745, et devait être, au moment de cette visite de Thomson, dans toute la fièvre et l'enthousiasme des premières transformations qu'il y avait opérées. Il y avait ménagé des surprises, des points de vue, des accidents pittoresques, des chutes d'eau et jusqu'à des paysages sauvages. On peut lire une description minutieuse de toutes ces merveilles dans le premier des deux volumes consacrés à Shenstone dans la Collection des poètes de Bell.

et Shenstone en voulut perpétuer le souvenir. Il plaça une inscription commémorative dans celle des parties de son célèbre parc pour laquelle Thomson avait manifesté le plus d'admiration [1].

Quant à l'auteur des « Saisons », très épris, lui aussi, de son jardin de Kew-Lane, il avait le bon goût de n'y pas rechercher des effets extraordinaires. Il laissait aux grands parcs des Dodington, des Cobham [2], des Lyttelton et des Shenstone leurs paysages compliqués et truqués. Il n'était pas tenté d'imiter les merveilles de la « grotte » où Pope avait accumulé coquilles et rocailles. Il estimait sans doute que la nature s'entend mieux que la main des hommes à l'agencement de sites pittoresques.

1. Le coin préféré de Thomson était une petite vallée qui portait le nom de « Virgil's Grove ». A l'entrée se dressait un obélisque avec cette inscription :

« P. Virgilio Maroni
Lapis iste cum luco sacer esto. »

La dédicace à Thomson était :

« Celeberrimo Poetæ
Iacobo Thomson,
Prope fontes illi non fastiditos
G. S.
Sedem hanc ornavit.

Quæ tibi, quæ tali reddam pro carmine dona?
Nam neque me tantum venientis sibilus austri,
Nec percussa juvant fluctu tam littora, nec quæ
Saxosas inter decurrunt flumina valles. »

Shenstone a fait plus d'une allusion à Thomson, à sa visite, à son admiration des Leasowes, et au siège consacré à l'auteur des « Saisons ».

« Say Thomson here was wont to rest,
For him yon vernal seat I drest
Ah! never to return!
In place of wit, and melting strain
And social mirth, it now remains
To weep beside his urn. »
(*Pastoral ode,* to R. Lyttelton.)

Ou encore, dans une ode adressée à Wil. Lyttelton :

« He is gone, whose mortal strain
Could wit and mirth refine. »

2. Stowe, « the fair majestic paradise of Stowe » (*Autumn,* v. 1042), avait été disposé par sir Richard Temple, plus tard Lord Cobham. Les arbres y étaient plantés en lignes régulières, les allées et les pelouses tracées en lignes droites, à la française, et « buttoned up », comme dit H. Walpole, « with temples and statues ».

Son sentiment profond de la beauté simple des choses s'accommodait mal du luxe des ornements architecturaux, et de ce style sentimental qui sévissait jusque sur les jardiniers. Il ne demandait à son lopin de terre que ce qu'on peut réclamer d'un honnête jardin : de l'ombre et des fleurs. Mais il l'aimait dans sa fraîche modestie. Il le faisait soigner par un de ses cousins; il s'en occupait lui-même avec passion [1]; il en avait doublé l'étendue en y ajoutant deux champs voisins [2]. Il y vivait, on peut le dire, à toute heure du jour, puisque sa maison, haute d'un unique étage, était entièrement entourée et comme pénétrée partout de plantes et de verdures [3]. Il cultivait toutes ces fleurs d'Angleterre dont il a décrit les charmes dans des pages parfumées de senteurs et comme mouillées de rosée [4]. Il demandait en outre à Paterson de lui envoyer quelques semences de fleurs des Antilles qui pourraient au moins s'épanouir l'été sous le ciel du Nord, ou vivre, à force de précautions, dans une serre chaude.

1. « I am such a genuine lover of gardening. » (Lettre à Paterson, avril 1748.)
2. Voir même lettre.
3. Voir LEIGH HUNT, *A Jar of Honey*, p. 173.
4. *Spring*, vers 528 à 551. Mais il a dans bien d'autres passages décrit les fleurs de nos climats. Voir plus loin, 2e partie, *La Nature dans l'œuvre de Thomson. Les Fleurs.*

CHAPITRE VI

LA MORT

DÉVOUEMENT ET AFFECTION DES AMIS. — APRÈS LA MORT THOMSON EN ÉCOSSE. — THOMSON A L'ÉTRANGER

I

Cette lettre à Paterson que nous avons déjà plusieurs fois mentionnée, cette longue lettre toute enjouée et pleine d'un bavardage de bonne humeur, Thomson l'écrivait au lendemain du jour où il venait de recevoir, comme aurait dit Voltaire, une nouvelle taloche de la fortune[1]. Le récit de sa mésaventure y tient beaucoup moins de place que le souci de son jardin.

Son ami Lyttelton était depuis quelque temps en complète disgrâce auprès du prince de Galles[2]. Celui-ci avait d'abord continué à payer au protégé de son ancien secrétaire la pension qu'il lui avait allouée. La dédicace que Thomson lui avait faite en 1745 de son « Tancrède » a pu contribuer à prolonger la générosité du royal personnage. Mais on ne pou-

1. Lettre à M. Thiériot, 1er sept. 1735.

2. Leurs relations s'étaient refroidies depuis la chute de Walpole en 1744. Ils avaient adopté des partis différents dans la lutte d'influences qui divisait le cabinet formé sous la présidence de l'incapable Wilmington (le Spenser Compton auquel avait été dédié l' « Hiver »). Quand enfin Pelham l'eut complètement emporté sur Carteret, et que celui-ci se fut vu forcé de quitter les sceaux malgré l'appui du roi et celui du prince, Lyttelton entra dans la « Broad Bottom administration », et Frédéric lui retira son titre de secrétaire.

vait s'attendre à voir durer longtemps cette libéralité chez un prince que l'amour désintéressé des lettres n'avait jamais inspiré, et que tourmentaient sans cesse des besoins d'argent[1]. Il eût au moins fallu faire un choix entre son amitié et celle de Lyttelton. Ni Thomson, ni West, ni même Mallet ne songèrent à pareille lâcheté. L'orage éclata donc; tous trois furent frappés, en un même jour de la fin de 1747 ou du commencement de 1748, et Thomson se trouva rayé de la liste des pensions du prince de Galles[2].

Notre poète se consola en « creusant de nouveau cette mine « d'inépuisables trésors que nous portons en nous, que ne peut « détruire la rouille du temps, et que les voleurs ne sauraient « violer ni piller[3] »; il se remit au travail. Depuis 1745, aucune œuvre nouvelle n'avait été par lui produite. Il avait seulement publié, en mai 1746, une nouvelle édition des « Saisons », la dernière qu'il lui ait été permis de revoir et de retoucher[4].

1. On sait que ce fut une des causes les plus actives du désaccord entre le prince héritier et le peu libéral George II. Le fils se plaignait amèrement de la lésinerie du père. Dès 1734, il avait songé à exposer au Parlement ses griefs. En 1737, ses amis appuient une notion de Pulteney tendant à prier le roi d'élever la part faite au prince de Galles sur la liste civile, et de la porter de 60 à 100 000 livres. C'est à partir de ce moment que l'aversion de George pour son fils devint invincible.

2. Le prince semble avoir eu quelque honte de cette misérable façon d'atteindre Lyttelton dans la personne de ses amis. Il laissa entendre que peut-être rendrait-il un jour au poète avec intérêt ce qu'il lui reprenait. Ce n'était qu'une hypocrisie de plus, et Thomson ne s'y trompait pas. « Yet I have hopes given me of having it restored with interest some time or other. Oh, that « some time or other » is a great deceiver! » (Lettre à Paterson.)

On voit, en tout cas, combien est inexacte l'assertion de Phillimore et de nombreux biographes qui font coïncider la perte de la pension avec la rupture entre Lyttelton et Frederick.

3. « These are the treasures dug from an inéxhaustible mine in our own breasts, which, like those in the kingdom of heaven, the rust of time cannot corrupt, nor thieves break through and steal. I must learn to work this mine a little more, being struck off from a certain hundred pounds a year which you know I had.... » (Lettre à Paterson.)

4. Elle fut publiée par Millar, en un format in-12. Woodfall en imprima (9 mai 1476) 4 000 exemplaires. L'édition précédente avait été tirée, deux ans auparavant, au même nombre. On voit à ces réimpressions successives que la popularité du poème ne cessait de s'étendre et de s'affirmer.

Les modifications apportées à cette édition définitive ne sont pas très importantes. Le « Printemps » a 3 vers de plus qu'en 1744, l' « Été » en gagne 9, l' « Automne » en perd 2, l' « Hiver » et l' « Hymne » conservent le même nombre. Mais à coup sûr c'est bien là pour nous le texte *ne varietur* des « Saisons ». Pendant longtemps cependant, à partir de l'édition publiée

Au commencement de 1748 il est prêt à donner au public une tragédie nouvelle et un important poème.

Le « Château d'Indolence » parut vers le mois de mai. Il y avait, au dire de l'auteur lui-même, quatorze ou quinze ans que l'œuvre était sur le métier[1]. Thomson s'était, au début, proposé de railler, dans quelques strophes légères, ses amis et lui-même d'une indolence qu'on lui reprochait et qu'il croyait aussi bien voir en eux. Mais peu à peu l'œuvre s'était développée au point de devenir le poème charmant que publiait Millar[2]. Les conditions dans lesquelles il avait été conçu devaient y assurer une place à maint détail de la vie du poète, à mainte allusion à son caractère et à ses habitudes. Thomson, en effet, y a élevé une galerie où plusieurs de ses amis et lui-même ont (comme il le dit) leur niche. Le premier qui soit décrit, parmi les hôtes du château, ce personnage d'aspect particulièrement grave, pensif, mais non pas triste, qui, en regardant les nuages, bâtissait mille systèmes glorieux, concevait mille grandes idées et les laissait fuir avec les nuées sans laisser plus de traces que celles-ci, c'était Paterson[3]. Le taciturne et mélancolique promeneur de la strophe suivante est Armstrong[4]. Le misérable dont la rudesse et la saleté déshonoraient le château, c'est, dit-on, un certain solitaire excentrique du nom de Welby[5], que, du reste, nous ne voyons nulle part figurer parmi les familiers de Thomson. John Forbes est cet adolescent joyeux que le hasard amène un jour dans les salles enchantées, et dont la bruyante et communicative gaîté dissipe en partie le charme qui pèse sur les prisonniers[6]. Cet autre dont le sentiment aiguisé savait recon-

par Murdoch et Millar en 1762, les éditions successives reproduisirent le texte de 1744, jusqu'à ce que Mr. Bolton Corney eût signalé les divergences des deux éditions (*The Gentleman's Magazine*, 1845, t. I, p. 145).

D'Israëli, l'infatigable curieux, avait déjà observé cette inadvertance des éditeurs modernes.

1. « Now that I am prating of myself, know that, after fourteen or fifteen years, the *Castle of Indolence* comes abroad in a fortnight. It will certainly travel as far as Barbadoes. You have an apartment in it as a night pensioner; which, you may remember, I fitted up for you during our delightful party at North Haw »..... (Lettre à Paterson, avril 1748.)

2. En un format in-4. La même année parut une 2e édit. de format in-8.

3. *The Castle of Indolence,* canto I, strophes LVII, LVIII, LIX.

4. Strophe LX.

5. Strophe LXI.

6. Canto I, strophes LXII, LXIII et LXIV.

naître toute valeur parce qu'il les avait toutes en lui, et qui ne consentait pas à se laisser enfermer dans le palais délicieux du magicien, c'est Lyttelton [1]. Quin se reconnaît dans l'Esope (le Clodius Esopus) de son siècle, le dormeur qui, appelé par la gloire, se relevait comme un géant qu'on éveille, et, prenant possession de la scène, savait tour à tour ébranler les cœurs et convaincre la raison [2]. Et nous reconnaissons surtout ce barde « plus gras qu'il ne sied à un barde; qui, ne connaissant « ni l'envie, ni l'intrigue, ni l'âpre soif du gain, a consacré « toujours ses chants spontanés à la vertu et à la nature, et sut « renoncer au monde avec un dédain tranquille. Il riait sans « soucis dans sa confortable maisonnette; il y buvait sans « soucis, au milieu d'un cercle joyeux;... il se décidait avec « peine à écrire ses doux chants, et n'aimait pas à les réciter [3]. » C'est Thomson lui-même qui, dans le premier vers, nous présente sa personne avec une spirituelle bonhomie, et c'est Lyttelton qui s'est chargé de finir la strophe. Nous connaissons maintenant assez bien l'original pour pouvoir constater la ressemblance du portrait.

L'homme de Dieu petit, replet, gras et onctueux c'est Murdoch, chez qui Thomson s'est plu bien des fois à railler le mélange de convoitises très mondaines avec une expression de pieuse humilité [4]. Une autre strophe, qui ne paraît pas dans la première édition, montrait, sous les traits d'une nymphe contre laquelle les charmes du magicien restent impuissants, la femme de Lyttelton.

Il n'est pas sûr que le poème ait rencontré dès son apparition tout le succès qu'il méritait. La forme en est si différente du vers de Pope que l'on ne sentit pas d'abord tout ce que supposait d'art achevé ce gracieux badinage. Un connaisseur aussi délicat que Gray pouvait lire ce chef-d'œuvre exquis sans en comprendre la valeur [5]. Et cependant l'influence sur les poètes fut prompte, et elle fut considérable. Au lende-

1. C. I, LXV, LXVI.
2. C. I, LXVII.
3. C. I, LXVIII.
4. C. I, LXIX.
5. Dans une lettre au Dr. Wharton du 5 juin 1748, il parle des nouveautés qu'il vient de lire, et, après avoir copieusement exprimé son admiration pour *le Méchant* de Gresset et pour les jolis badinages de l'auteur français, voici ce qu'il trouve à dire du poème dont vient de s'enrichir la litté-

main même de la mort de Pope, en plein règne du distique rimé, aux effets brillants mais secs et monotones, on vit paraître, avec Gilbert West et Shenstone d'abord, puis avec un grand nombre d'autres écrivains, des imitations de ce mètre savant et riche de Spenser que Thomson avait remis en honneur [1].

Quant à la tragédie de « Coriolan », elle était terminée depuis la première partie de l'année 1747. L'auteur en entretenait Mallet, le 31 mars de cette année [2]. Les difficultés qui se sont opposées à la représentation, avaient pour cause la rivalité des deux acteurs de Drury-Lane. Thomson voulait réserver à Quin le rôle de Coriolan. Garrick ne voulait pas se contenter du rôle de Tullus Aufidius, ou, du moins, n'avait aucune hâte de voir jouer une pièce dans laquelle il ne devait paraître qu'au second plan. Comme à cette époque même (la fin de mars 1747) Garrick devenait un des deux directeurs du théâtre [3], Thomson et Quin se heurtaient désormais à un obstacle insurmontable. Le poète revient sur ce sujet, une année plus tard, dans sa lettre à Paterson : « Coriolan n'a pas encore paru sur la scène, « à cause de la mesquine et misérable jalousie de Tullus envers « celui qui seul peut jouer Coriolan. De fait, le premier a, pour « cette saison, entièrement chassé l'autre de la scène, comme un « géant en colère [4]. Montrons donc encore un peu de patience,

rature anglaise : « There is also a poem lately published by Thomson, called the Castle of Indolence, with some good stanzas in it. » (La lettre se trouve dans l'ouvrage de Mason sur la vie et les œuvres de Gray.)

1. Voir sur ce point plus de détails dans l'étude que nous consacrons plus loin au « Château ».

2. « I will desire you as a friend to read « Coriolanus ». Tho' pretty much indifferent whether ever he appear upon the stage or no, yet I am far from being so with regard to his having your approbation.... »
(VIII[e] et dernière lettre de Thomson à Mallet, dans la série publiée par P. Cunningham pour la Philobiblon Society.)

3. Mr. Lacy, le possesseur du brevet, lui en avait cédé la moitié pour une somme de 8 000 livres, ce qui parut alors un prix très modéré. (V. T. Davies, *Life of Garrick*, v. I, p. 103.)

4. Cette inimitié des deux acteurs n'est pas pour nous surprendre. Quin avait été, pendant plusieurs années, le premier acteur de la scène anglaise. Les deux grands théâtres de Londres se le disputaient. Quand Fleetwood lui eut offert, pour l'attirer à Drury-Lane, des appointements de 500 livres par an, l'énormité de cette somme fit scandale, et Rich, le directeur de Covent Garden, laissait en maugréant partir son premier sujet, et déclarait qu'aucun acteur ne valait plus de 300 livres. — C'est cette suprématie que le succès d'un acteur nouveau venait mettre en danger. Garrick débute à Londres en 1741, et la faveur du public s'attache aussitôt à



« mon cher Paterson; montrons même de la gaieté; tout s'ar« rangera un jour; en tout cas tout finira un jour — au moins « ici-bas[1].... »

La fin était plus prochaine qu'il ne le supposait en écrivant ces mots. Il ne devait plus vivre assez longtemps pour voir jouer son « Coriolan », ni même pour goûter encore une fois le charme de cette saison d'automne qu'il préférait à toute autre. Il avait toujours été, dit Murdoch, médiocre cavalier. La route de Londres à Richmond, sillonnée sans cesse de nombreux voyageurs, parmi lesquels les imprudents et les maladroits ne manquaient pas, lui semblait particulièrement dangereuse. Il préférait donc, quand il le pouvait, faire le trajet à pied. Il était heureux en pareille circonstance de rencontrer quelqu'un de connaissance avec qui cheminer en causant. Il s'arrêtait, quand venait la fatigue, et parfois dînait à mi-chemin. La demeure de Mallet, à Strand-on-the-Green, sur les bords du fleuve; l'auberge de la Colombe, à Hammersmith, où son souvenir s'est perpétué, étaient quelques-unes de ses stations

lui. C'est toute une révolution qu'il apporte au théâtre, en faisant succéder le naturel et le pathétique au jeu guindé, à la déclamation tendue des vieux acteurs. « If the young fellow is right, disait Quin, I and the rest of the players have been all wrong. » — Ils avaient tort en effet, et le public le leur fit sentir tous les jours davantage, à mesure que l'autorité de Garrick s'affirmait.

1. « Coriolanus has not yet appeared on the stage, from the little, dirty jealousy of Tullus towards him who alone can act Coriolanus. Indeed, the first has entirely jockeyed the last off the stage, for this season, like a giant in his wrath. Let us have a little more patience, Paterson; nay, let us be cheerful; at last all will be well, at last all will be over, — here I mean.... »

Il faut ajouter que si Garrick a eu des torts en cette circonstance il les a réparés noblement. Après la mort de Quin il écrivit une poétique épitaphe où les mérites et le talent de son ancien rival sont loyalement reconnus. Nous la reproduisons d'autant plus volontiers qu'elle semble bien renfermer une allusion à l'anecdote célèbre de Quin venant délivrer Thomson :

« That tongue which set the table on a roar,
And charm'd the public ear, is no more!
Clos'd are those eyes, the harbingers of wit
Which spoke, before the tongue, what Shakespeare writ;
Cold are those hands, which, living, were stretched forth
At friendship's call te succour modest worth.
Here lies James Quin! deign reader to be taught
(Whate'er thy strength of body, force of thought,
In nature's happiest mould however cast),
To this complexion thou must come at last. »

(Cité par Ed. Gosse, *Eighteenth Century Literature*, p. 229.)

ordinaires. Il était ainsi parti seul, un soir d'été. Arrivé à Hammersmith, et accablé de fatigue et de chaleur, il commit l'imprudence de prendre une barque pour se faire conduire jusqu'à Kew. Mais l'air frais du soir le saisit. La marche qui lui restait à fournir, du bord du fleuve jusqu'à sa maison, ne suffit pas à dissiper l'influence funeste de ce refroidissement, et, le lendemain, il était atteint d'une forte fièvre. Un traitement approprié semblait avoir assuré la guérison, quand une imprudence du malade, qui s'exposa prématurément à l'air d'une soirée fraîche, amena une rechute, et bientôt son état ne laissa plus d'espoir. Ses amis, Mr. Mitchell, Mr. Reid [1], le docteur Armstrong qui lui avait donné ses soins dès le début de la maladie, accoururent de Londres en toute hâte. Leurs efforts furent inutiles [2]. Le samedi 27 août 1748, vers quatre heures du matin, le poète expirait entre les bras de Robertson, l'ami de son adolescence, le beau-frère de miss Young. Il avait quarante-huit ans moins quelques jours.

Mitchell se chargea de faire rendre à la dépouille de son ami les derniers devoirs, et de veiller aux intérêts de ses héritiers. Le jour même de la mort du poète, il écrivait au Révérend Mr. Gusthart [3], le plus ancien sans doute des amis de Thomson,

1. Andrew Reid, Écossais, comme son nom l'indique, était de très longue date un ami de Thomson et de Murdoch. Il a écrit, comme Murdoch, quelques ouvrages de mathématiques, et publié pour Lyttelton l'« Histoire d'Henri II ».

2. La maladie est décrite par Mitchell comme une fièvre tierce transformée ensuite en fièvre continue (Lettre au Révérend Mr. Gusthart, du 27 août).

Armstrong, en sa qualité de médecin, parle du mal avec plus de détail. « Poor Thomson died last Saturday morning of a fever, which at first appeared to be an intermittent; but in a short time it degenerated from a fever, which I hoped would do him a great piece of service by scouring his habits, into the low, nervous, malignant one which soon proved fatal to him, as it has to many. » (To Murdoch, London, August 30.)

3. C'était sans doute le fils du vieil ami de la famille qui avait assisté de ses conseils la veuve de Thomas Thomson, et avait donné l'hospitalité à Jean et à Lizzie jusqu'au jour où, grâce à James, elles purent s'établir chez elles.

Thomson avait reçu à Richmond, peu de temps avant sa mort, la visite d'un autre fils de l'excellent homme. Le jeune étranger s'était présenté sans d'abord se faire connaître. Quand le poète sut qui il avait devant lui, il le serra dans ses bras, et exprima sa reconnaissance pour le bienfaiteur et l'ami de ses jeunes années, avec une émotion qui lui faisait verser des larmes, et qui amenait naturellement sur ses lèvres ces mots écossais qu'il avait depuis si longtemps cessé d'entendre. (Shiels, dans Cibber's *Lives*.)



et à Patrick Murdoch. Son court billet à celui-ci se termine par ces mots : « Ce dernier coup m'a presque anéanti [1] ». L'expression d'une aussi vive et aussi sincère douleur se retrouve dans toutes les lettres qu'échangent en cette circonstance ces hommes qu'avait unis une commune affection pour le poète. « Ce coup, dit Armstrong, nous laisse un vide « affreux. La perte d'un ami si charmant change, au moins pour « un certain temps, quelques-unes des scènes les plus ravis- « santes de l'Angleterre, en une solitude désolée. Il se passera « longtemps avant que je puisse revoir Richmond sans une poi- « gnante douleur [2]. » — « Rien, écrit Murdoch à J. Forbes, « ne m'a jamais dans la vie frappé et affligé autant que cette « nouvelle.... Mon premier souci, quand j'eus repris quelque « sang-froid, fut la douleur et la désolation que ressentirait « votre cœur aimant [3]. » Et quelques jours plus tard : « Hélas! « que puis-je dire, moi qui ai besoin de consolations autant que « personne? Nous avons perdu, mon cher Forbes, l'ami ancien, « éprouvé, aimable, ouvert, notre bon Thomson,... le dépositaire « le plus fidèle de nos pensées intimes, le conseiller toujours

1 « Richmond, in Surrey, Saturday 27 Aug.

« My dear P. »

« Our dear friend Thomson died this morning about four o'clock, after a very short illness.... I am here to see the last duties fairly paid. I am almost sunk with this last stroke.

« Yours affectionately, »

A. M. »

2. « This blow makes a hideous gap, and the loss of such an agreeable friend turns some of the sweetest scenes in England into a something waste and desolate, at least for the time; it will be so for a long time with me, for I question whether I shall ever be able to see Richmond again without sorrow and mortification. » (Armstrong à Murdoch, London, 30 août.)

3. « Naiton, 2nd September.

« My dearest J. »

« You will have the most unwelcome news of the death of our dear friend. I received it only this morning, and must own that nothing in life has ever more shocked and affected me; it makes such a gap, as the Dr. in his letter to me calls it, in the circle of our acquaintance as nothing can repair; yet we must bear this and everything else in life till we ourselves are released. My first concern, dear F., after I was able to recollect myself from the shock, was the pain and misery it must give your affectionate heart, and which nothing but time can alleviate.... » (Murdoch to John Forbes.)

« sensé, toujours plein de sympathie[1]. » Andrew Millar venait de faire en Écosse un agréable voyage quand il reçut la nouvelle. « ...Je ne puis plus agir ni penser, écrit-il, car, le « jour même de mon retour, on a enterré notre cher ami « Thomson. A quel point cela a détruit toute ma joie, vous le « sentez mieux que personne, vous qui le connaissiez bien et « saviez combien je l'aimais[2]. » Un mois plus tard, George Lyttelton s'exprimait ainsi sur le même sujet : « Il a plu à la Pro- « vidence de m'affliger récemment d'un nouveau coup par la « mort soudaine de ce pauvre Mr. Thomson. C'était un des meil- « leurs et des plus aimés parmi mes amis[3]. » Et Shenstone qui ne connaissait que depuis peu de temps le poète défunt, se

1. « Ipswich, 3rd September, 1748.

« My dearest Forbes.

« Although I wrote you but two posts ago, I cannot let pass any opportunity of conversing with you, now I know you to be oppressed with the deepest melancholy, and in need of all the consolation your friends can lend. But, alas! what can I say? who myself as much stand in need of a comforter. We have lost, my dear Forbes, our old, tried, amiable, open, and honest-hearted Thomson, whom we have never parted from but unwillingly, and never met, but with fresh transport; whom we found ever the same delightful companion, the most faithful depository of our inmost thoughts, and the same sensible sympathizing adviser.... »

2. « 10th September, 1748. »

« Dear Sir,

« I thank God we all arrived safe here, after a most agreeable journey. But ever since I have never been able to act or think, for that very evening our dear friend Thomson was buried. How it dampt all my joy, you, who knew him well and how I loved him can best feel. I really was not able to write you, and if the enclosed had not come last night, I question if I should now. »

« Mr. Mitchell spent the evening with me, we remembered you kindly and all surviving friends. Poor Mr. Lyttelton is in great grief, as indeed are all his friends, and even those that did not know him; but I can add nothing to the enclosed, and therefore shall leave that melancholy subject to us, but to him full of joy, on which account we ought to submit. »

(Andrew Millar to John Forbes.)

Toutes ces lettres, Mitchell à Murdoch, Armstrong à Murdoch, Murdoch et Millar à J. Forbes, ont été publiées en 1815 dans les *Culloden Papers.*

3. « .... It has pleased his providence to afflict me lately with a new stroke in the sudden death of poor Mr. Thomson, one of the best and most beloved of my friends. He loved my Lucy too, and was loved by her; I hope and trust in the Divine Goodness that they are now together in a much happier state : that is my consolation, that is my support. »

(Lyttelton à Doddridge, 30 septembre 1748.) Phillimore's *Memoirs*, vol. I. p. 407.

déclarait aussi péniblement frappé que si leur affection l'un pour l'autre eût été vieille de bien des années [1].

Quelles plus belles funérailles auraient pu faire au mort ainsi pleuré des pompes fastueuses? Ses restes furent portés, par une calme et mélancolique soirée de la fin d'août [2], le long des chemins ombragés qu'il avait si souvent parcourus, jusqu'au sommet de la colline de Richmond. Quelques amis les suivaient : Robertson, Quin, Mallet, sans doute aussi Mitchell et Armstrong [3]. Le corps fut déposé dans le cimetière qui entoure l'église paroissiale, et d'où la vue embrassait alors un vaste et riant panorama que le poète a un jour décrit avec enthousiasme [4]. L'antique église de Sainte-Marie-Madeleine ne se voit plus aujourd'hui, comme la voyait Collins, du milieu de la Tamise; trop de maisons se sont entassées autour d'elle. Et les amirateurs de Thomson qui pénètrent dans le vieux cimetière humide et triste, cherchent en vain, parmi les dalles moisies et disjointes, la pierre funéraire du poète. Dans des travaux de réparation et d'agrandissement de l'église, un mur a été construit en partie au-dessus de sa tombe [5]. Mais l'auteur des « Saisons » n'a pas besoin, lui non plus, « du labeur d'un siècle en pierres accumulées ». « Il s'est bâti un monument », comme disait Milton, son maître, parlant du plus grand des poètes, « dans notre admiration [6] » qui ne finira pas, et aussi dans l'affection de ses amis qui fut durable et pieusement active.

1. « Poor Mr. Thomson, Mr. Pitt tells me, is dead. He was to have been at Hagley this week, and then I should probably have seen him here. As it is I will erect an urn in Virgil's Grove to his memory. I was really as much shocked to hear of his death as if I had known him and loved him a number of years. God knows I lean on a very few friends, and if they drop me, I become a wretched misanthrope. » (Lettre du 3 septembre 1748.)

2. Le 29.

3. Le renseignement nous vient de Robertson (Parke's *Memoranda*), qui nomme Quin et Mallet et a oublié le nom d'un quatrième ami présent à ces simples funérailles. A coup sûr Mitchell était là, et il est bien probable que Amstrong était aussi du pieux cortège.

4. *Summer*, 1408-1445.

5. Le comte de Buchan dit que le poète fut enterré *dans l'église*, audessous du point où furent ensuite établis les fonts baptismaux. Il semble qu'il ait dû être exactement renseigné; cependant les indications que nous donnons nous ont été fournies directement par Mr. Procter, frère du révérend canon Procter, curé de Saint-Mary Magdalene.

6. « An Epitaph on the admirable Dramatic Poet, W. Shakespear. » 1630.

II

Lyttelton et Mitchell s'occupèrent des soins de sa succession. Le 25 octobre 1748, ils étaient déclarés administrateurs au nom de Mary Craig [1]. La vente de la petite maison de Kew-Lane et de tout ce qu'elle contenait eut lieu le lundi 15 mai 1749, et rapporta quelques centaines de livres [2]. Ils se crurent surtout

1. « *Extracted from the Registry of the Prerogative Court of Canterbury.* — October 1748. James Thompson (*sic*). On the twenty fifth day admôn of all and singular the goods, chattles and credits of James Thompson late of Richmond in the county of Surry batchelor deceased was granted to the Hon[ble] George Lyttleton (*sic*) Esq[re] and Andrew Mitchell Esq[re] the lawfull attorneys of Mary Craig formerly Thompson (wife of William Craig) the ñral and lawfull sister and next of kin of the said deceased for the use and benefit of the said Mary Craig now residing at Edinburgh being first sworn duly to administer.

Charles Dyneley, etc. Deputy Registers. »

2. La vente de la maison et du mobilier, le produit des représentations et de la publication de « Coriolan » laissèrent aux deux sœurs du poète après paiement des dettes de la succession, une somme assez élevée. L'héritage était fort utile à l'une d'elles. Mr. Craig, le mari de Mary, fit de mauvaises affaires, et en vint à accepter l'humble situation de massier de la corporation des marchands d'Edimbourg.

Le catalogue de la vente des biens et effets de Thomson existe encore (voir *Notes and Queries*, 17 mars 1855 et février 1862). Les *Culloden Papers* en avaient donné d'intéressants extraits. Nous avons plus haut parlé de la bibliothèque et des gravures (voir p. 113). Le mobilier proprement dit était fort simple; le tout en est estimé à une valeur de 66 livres, 11 schellings. Parmi les objets énumérés figurent une épée à poignée d'argent et une épée de deuil. La cave contenait un certain nombre de bouteilles de bourgogne, de porto, de hock, de madère et de vin du Rhin, de la bière d'Edimbourg et de Dunbar. Il n'est pas fait mention de spiritueux.

John Forbes acheta le « Shakespeare » de Theobald, l'« Histoire » de Raleigh, l' « Oceana » de Harrington, et d'autres ouvrages qui sont restés dans la bibliothèque de Culloden House. Les gravures et les dessins furent acquis par Mr. Gray, un marchand de comestibles, dit Robertson, mais plus probablement le Mr. Gray qui devint recteur de Marischal College Aberdeen. Quant à la maison, elle fut achetée par Mr. George Ross, un ami du poète, qui devint plus tard membre du Parlement. Elle appartint ensuite à Mrs. Boscawen, veuve de l'amiral, qui, fervente admiratrice de Thomson, s'efforça de conserver son souvenir dans la maison où il avait vécu. Elle restaura, dans une partie retirée du jardin, le pavillon où Thomson avait aimé à rêver ou à écrire. Elle en orna les murs de tablettes et d'inscriptions appropriées; elle y dressa un buste du poète avec cette inscription :

Here Thomson sung
The Seasons, and their change.

Dans ce kiosque elle plaça la petite table sur laquelle le poète avait

des devoirs envers la gloire de leur ami, et firent le nécessaire pour assurer la représentation de la tragédie qui depuis si longtemps était prête pour la scène. Ils retirèrent la pièce

disait-on, écrit la plupart des vers de ses dernières années. La principale des inscriptions était celle-ci :

« Within this pleasing retirement,
allured by the music of the nightingale
which warbled in soft unison,
to the melody of his soul,
in anaffected cheerfulness,
and genial, though simple elegance,
lived
JAMES THOMSON!
Sensibly alive to all the beauties of nature,
He painted their images as they rose in review;
and poured the whole profusion of them
into his inimitable
SEASONS!
Warmed with intense devotion
to the Sovereign of the Universe,
its flame glowed through all his compositions.
Animated with unbounded benevolence,
with the tenderest social sensibility,
he never gave one moment's pain,
to any of his fellow-creatures;
save, only, by his death,
which happened at this place,
on the
27 th day of August, 1748. »

L'année même où mourut Mrs. Boscawen, en 1805, un voyageur américain, visitait la maison de Kew Lane et le pavillon où avait écrit Thomson. (*A Journal of Travels in England, Holland and Scotland in the years 1805, 1806*, by BENJAMIN SILLIMEN, 2 vol., New-York, 1810. Compte rendu dans la *Quarterly Review*, vol. XV, p. 558.) — Chalmers avait reçu de la gouvernante du poète quelques objets qui lui avaient appartenu : une table à déjeuner, des salières d'un modèle suranné, etc. (Voir TAYLOR's *Records*, etc., chap. xv.) Il faisait boire son ami J. Taylor dans un verre où avait bu l'auteur des « Saisons » ; en foi de quoi Taylor lui adressait une petite pièce rimée dont voici le titre et la première strophe (il y en a quatre) :

« *To George Chalmers Esq., the Possessor of a Table and Wine-Glasses which belonged to Thomson the Poet.*

Friend Chalmers, 'tis a noble treat
At Thomson's hallowed board to meet,
The bard of nature's sphere,
The bard whom, long as ages roll,
And nature animates the whole,
Taste, virtue will revere. »

Une chaise fut aussi conservée et figura, nous le verrons plus loin, dans

que les directeurs de Drury-Lane mettaient tant de mauvais vouloir à faire paraître, et, le 13 janvier 1749, « Coriolan » était joué à Covent-Garden. Quin remplissait, comme l'avait désiré l'auteur, le rôle principal. Il vint, vêtu de noir, selon l'antique usage, dire le « Prologue » qu'avait écrit Lyttelton [1].

une cérémonie tenue à Ednam, quarante ans après la mort du poète (voir p. 189).

Après Mrs. Boscawen, lord Falmouth devint propriétaire du petit domaine, mais il le vendit presque aussitôt au comte de Shaftesbury.

La maison existe encore aujourd'hui, mais elle a subi entre les mains de ses propriétaires successifs une transformation qui rappelle celle que Lyttelton voulait imposer aux poèmes de son ami. Les murs extérieurs n'en ont pas été démolis, mais ils ont été considérablement surélevés, et englobés dans une construction beaucoup plus vaste; le toit ayant, bien entendu, disparu. Quand Howitt visita le lieu, ce qui avait été la maison du poète formait le grand vestibule de la demeure de Lord Shaftesbury (HOWITT's *Homes and Haunts*, p. 218-228). Le côté gauche de ce vestibule correspondait à l'emplacement de la pièce où Thomson se tenait le plus souvent. On y voyait encore la table d'acajou qui lui avait appartenu, et sur laquelle Mrs. Boscawen avait fait incruster une banderole de bois blanc portant en lettres noires cette inscription : « On this table James Thomson constantly wrote. It was therefore purchased of his servant, who also gave the brass hooks, on which his hat and cane were hung in this sitting room. F. B. »

Le sixième puis le septième comtes de Shaftesbury et, après celui-ci, la comtesse douairière occupèrent la maison. Cette dernière y mourut, à l'âge de 93 ans, vers la fin de l'année 1866. La propriété est aujourd'hui devenue « the Royal Richmond Hospital ». Le kiosque a disparu; on a conservé seulement quelques carreaux émaillés.

1. Nous en citons les vers qui peuvent concourir à fixer les traits du caractère de Thomson :

« I come not here your candour to implore
For scenes, whose author is, alas! no more.
No party his benevolence confin'd,
No sect — alike it flow'd to all mankind.
He lov'd his friends (forgive this gushing tear :
Alas! I feel I am no actor here)
He lov'd his friends with such a warmth of heart,
So clear of interest, so devoid of art,
Such generous friendship, such unshaken zeal,
No words can speak it; but our tears may tell.
O candid truth, o faith without a stain,
O manners gently firm, and nobly plain,
O sympathizing love of others' bliss,
Where will you find another breast like his?
Such was the man, the poet well you know :
. . . .
For his chaste Muse employ'd her heaven-taught lyre
None but the noblest passions to inspire,
Not one immoral, one corrupted thought,
One line, which dying he could wish to blot.
. . . .

Les vers étaient beaux, parce que la douleur qu'ils exprimaient était sincère. L'acteur les prononça avec tant d'émotion qu'il dut s'interrompre quelques moments, suffoqué par de véritables larmes.

Shiels, le futur biographe [1], publiait dès avant cette représentation une ode à la mémoire du maître qui venait de disparaître [2]. Un autre et plus célèbre poète, Collins, disait à son tour en 1749 la douleur de ceux qui avaient aimé Thomson. Pour lui, comme pour Lyttelton, la profondeur de l'émotion fournit une inspiration heureuse, et son « Ode élégiaque sur la Mort de Mr. Thomson » est restée un de ses purs chefs-d'œuvre [3]. Il était venu s'établir à Richmond pour s'y trouver

1. C'était un ouvrier typographe qui, sans éducation première, s'est élevé au niveau de bon nombre d'écrivains et de poètes de son temps. Il avait conçu pour Thomson une admiration enthousiaste, et s'efforçait d'imiter son style. De même qu'il fut le premier à lui adresser un poétique adieu, il a été aussi son premier biographe.

2. *Musidorus* : a Poem sacred to the Memory of Mr. James Thomson.

« Dignum laude virum
Musa vetat mori. »
(Hor.)

« London : Printed for Griffiths, at the Dunciad in Ludgate Street (price : one shilling). »

La date est indiquée par cette note au bas de la page 15 : « Coriolanus, a Tragedy written by Mr. Thomson, which is expected to be acted this season. »

Le poème débute ainsi :

« From lighter Strains, to sing the Tragic Theme,
Awake, my Muse! while Nature lends her aid,
Inspires my bosom, animates the lay,
And calls forth fancy from her airy seat
To wing the sacred flight.... »

Puis l'auteur passe en revue les diverses œuvres de Thomson, et en vient à décrire le caractère du poète défunt (p. 16) :

« Never did Envy stain his noble breast;
. . . . He never knew
The idle pomp of life, nor meanly grasp'd
At pageant greatness; nor with eager eye,
Pursu'd the glare of wealth.... »

Le portrait se poursuit ainsi, très consciencieux et très complet, n'oubliant pas de mentionner que Thomson était, à une table d'amis, un très joyeux convive.

3. Qui ne connaît ces strophes d'une harmonieuse mélancolie? Le thème principal sur lequel se déroulent les variations de ce flûtiste exquis que fut Collins, c'est l'union et comme la solidarité du poète pleuré avec la nature au milieu de laquelle il vécut, qu'il chanta et où il dort l'éternel

dans le voisinage de Thomson ; il quitta cette résidence après la mort de son ami. Elle lui était devenue, disait-il, odieuse.

Murdoch s'est plaint que les confrères du grand poète aient négligé, à la seule exception de Collins, de lui faire de poétiques adieux. Il oublie le *Musidorus* de Shiels et l'hommage rendu par plus d'un autre écrivain. Mendez, un des amis du cercle de Thomson à Richmond, est sans doute l'auteur d'une poétique épitaphe qu'a publiée Johnson [1]. Shenstone consacrait plusieurs strophes à l'auteur des « Saisons » dans deux pièces de vers dont l'une au moins est de l'année 1748 [2]. Et pendant

sommeil. Aucun trait ne s'y rapporte au caractère de l'homme. Mais Thomson n'aurait pu souhaiter un autre chant funèbre que cette petite pièce où, par une inspiration du cœur autant que du génie, Collins a uni dans l'expression de sa douleur tout ce qu'avait chéri le poète disparu et tout ce qu'il a chanté : les amis auxquels il donnait sans compter le meilleur de sa vie, la nature dont il est resté le chantre suprême et comme le poète-lauréat, et même ces créatures auxquelles ont foi l'imagination populaire et celle des poètes, ces génies et ces fées à qui l'auteur du « Château d'Indolence » avait l'un des premiers rendu leur place dans la littérature de son pays.

1. « Epitaph on Mr. Thomson.

« Others to marble may their glory owe,
And boast those honours Sculpture can bestow;
Short-liv'd renown! that every moment must
Sink with its emblem, and consume to dust!
But Thomson needs no artist to engrave,
From dumb oblivion no device to save;
Such vulgar aids let names inferior ask;
Nature for him assumes herself the task;
The Seasons are his monuments of fame,
With them to flourish, as from them it came. »
(Johnson's *Lives*, etc., *Thomson's Works*; vol. LV, p. 185.)

2. Nous avons cité déjà (voir p. 161, n. 1.) une strophe consacrée à Thomson dans l'« Ode Pastorale » adressée à l'honorable sir Richard Lyttelton. Dans des Vers adressés vers la fin de l'année 1748 à William Lyttelton esq. les treize dernières strophes sont consacrées au souvenir du poète des « Saisons »; la première étant :

« Though Thomson, sweet descriptive bard!
Inspiring Autumn sung;
Yet how should we the months regard,
That stopp'd his flowing tongue? »

et la dernière :

« But no kind suns will bid me share,
Once more, his social hour;
Ah Spring! thou never canst repair
This loss to Damon's bower. »

Nous apprenons de ces vers que les relations d'amitié de Thomson avec George Lyttelton s'étendaient au père et au frère de celui-ci.

On peut s'étonner que Mallet, le compagnon et l'ami depuis trente ans

12

les années qui suivirent, nombreux ont été les hommages rendus par les poètes à Thomson [1], jusqu'au jour où sa gloire

le poète disert et facile, ne prenne point part à ce concert de poétiques lamentations. Peut-être pouvons-nous, malgré le silence des biographes sur ce point, rapporter au souvenir de Thomson certaine « Ode funéraire » qui imite le rythme de l'ode célèbre de Dryden, et dont quelques parties conviendraient heureusement à l'auteur des « Saisons »; témoin cette fin de la dernière strophe :

. . . . « God is just,
And man most happy, when he dies!
His *winter* past,
Fair *spring* at last
Receives him on her flowery shore;
Where Pleasure's rose
Immortal blows,
And sin and sorrow are no more. »
(JOHNSON's *Poets*, vol. 63, p. 150, 151.)

1. Voici quelques-uns au moins de ces hommages de la Muse anglaise. En 1763 paraissait « *Genius and Valour*, a Scotch Pastoral », Becket, 1/6. Un passage nous montre les quatre Saisons apparaissant à Thomson et l'invitant, comme les trois déesses du mont Ida, à décerner à l'une d'elles la palme de la beauté. Nous nous bornerons à citer quelques vers :

« First Spring addresses the liberal boy.
Her naked charms, like Venus, to disclose,
Spring from her bosom threw the shadowing rose;
Bar'd the pure snow that feeds the lover's fire,
The breast that thrills with exquisite desire;
Assum'd the tender smile, the melting eye,
The breath favonian, and the yielding sigh;
One beauteous hand a wilding's blossom grac'd,
And one enfolded half her zoneless waist. »
(Voir sur cette pièce *The Monthly Review*, vol. 28, p. 398.)

En 1773 est publiée « *A poetical Epistle* to Christopher Anstey Esq., on the English poets, chiefly those who have written in Blank verse, in-4. Wilkie. » On y lit sur Thomson :

« .... Next Thomson came,
He, curious bard, examin'd every drop
That glistens on the thorn; each leaf survey'd
Which Autumn from the rustling forest shakes,
And mark'd its shape, and trac'd in the rude wind
Its eddying motion : Nature in his hand
A pencil, dip'd in her own colours, plac'd,
With which the ever faithful copyist drew
Each feature in proportion just. Had Art
But soften'd the hard lines, and mellow'd down
The glaring tints, not Mincio's self would roll
A prouder stream than Caledonian Tweed. »
(Voir *The Monthly Review*, vol. 48, p. 147, 148.)

La même revue nous fournit un extrait des « *Poems*, by the Author of

a été proclamée par quelques-uns des plus grands parmi les

The Sentimental Sailor » in-4, Dilly, publiés en 1774. Ce sont quarante vers dont nous citons les premiers seulement :

« To usher in the smiling years,
Nature's gentle bard appears!
Descriptive Thomson! on thy head
Every Muse sweet influence shed. »
(*Monthly Review*, vol. 51, p. 342.)

Datée de Kelso, septembre 1788, est la pièce suivante où se reflète clairement l'influence de l'Ode de Collins :

Eden Streams :

To the Memory of Thomson.

By Dr. Trotter.

Ye youths that haunt the Tiviot's side,
Or sport along the silver Tweed,
What vales delight, what fates divide,
What charms awake my Jamie's reed!
To Ettrick braes perhaps he's fled,
'Midst forest flowers his laurel beams;
Or haply stretch'd by sylvan Jed,
He pipes no more by Eden's streams.

To Leader haughs I'll gladly stray,
If chance he roves through Cowdenknows,
Though sweet their broom, and haughs so gay,
I'll lead him back where Eden flows.
Or like the maid on Yarrow's side,
I'll seek my love in frantic dreams;
Her's was the Yarrow's early pride,
And mine the boast of Eden's streams.

Then mourn, thou dear deserted flood,
Go murmur to thy banks along,
And sigh, soft Echo of the wood,
For thou no more shalt hear his song.
Those sweets are fled that loiter'd here,
The seasons's face in sorrow seems;
Those notes he warbled smooth and clear
Are heard no more on Eden's streams.

Yet soft in these neglected shades,
That nurs'd the Poet of the year,
Shall Fancy, led by sylvan maids,
And meek-eyed memory, shed the tear;
While glides that wave with willows crown'd,
Beneath pale Cynthia's evening beams,
Gay youth and genii, hovering round,
Shall deck his lover on Eden's streams. »

Nous avons trouvé cette pièce dans un recueil de *Thomsoniana* formé par un érudit d'Edimbourg, Mr. James Maidment; aucune indication ne

maîtres de l'âge nouveau, par Wordsworth et par Burns [1].
Pendant que se jouait « Coriolan » qui atteignit le chiffre de

nous fait savoir de quel journal ou de quelle revue le morceau est extrait.
Dans les Poèmes de Langhorne, les *Fables of Flora* dédiés à la comtesse de Hertford contiennent une pièce où figure le poète des « Saisons ». C'est la dixième fable, « The Wilding and the Broom ».
L'auteur y évoque Hamilton (of Bangour) et Thomson.

« And oh! that he whose gentle breast
In nature's softest mould was made,
Who left her smiling work imprest
In characters that cannot fade;
That he might leave his lowly shrine,
Though softer there the Seasons fall —
They come, the sons of verse divine,
They come to fancy's magic call. »

Et ce sont en effet Thomson et Hamilton qui célèbrent et qui comparent les mérites du sauvageon couvert de fruits, et du brillant mais inutile genêt, dans un langage qui se propose d'imiter celui des deux poètes. (Voir Johnson's *Poets*. Langhorne, vol. LXXI, p. 347.)
L'abbaye de Dryburgh, que Thomson enfant avait bien connue, était la résidence des comtes de Buchan, et, vers la fin du XVIIIe siècle, avait, selon le goût du temps, son temple des Muses. Une inscription en vers y fut consacrée à Thomson le 10 novembre 1791, et plus tard imprimée aux frais de Buchan, le biographe de notre poète. L'auteur était le Rév. John Richmond, ministre de cette paroisse de Southdean où s'était écoulée l'enfance du poète. Nous n'en donnerons qu'un bref échantillon :

« O pensive Autumn! how I grieve
Thy sorrowing face to see!
When languid suns are taking leave
Of every drooping tree. »

1. Nous ne rappellerons pas les vers où Burns revendique fièrement pour l'Écosse la gloire d'avoir donné naissance à Thomson. Ils sont plus faciles à trouver que ceux des poètes ignorés que nous venons de citer. Ils furent composés pour une de ces commémorations annuelles de la naissance du poète dont nous parlerons, et qui furent l'occasion de véritables volumes de vers à la mémoire de l'auteur des « Saisons ».
L'hommage rendu par Wordsworth se trouve surtout dans l'influence indéniable, malgré tant d'oppositions, du vieux poète sur son grand successeur. Wordsworth a rarement fait mention expresse de Thomson, et, une fois au moins, ce fut pour l'attaquer violemment. L'injustice et l'erreur du critique peuvent être pardonnés au poète qui a, dans quelques vers touchants, réuni le souvenir de Collins et celui de Thomson; et qui, dans une fantaisie très heureuse, imitant exactement la manière et le style de l'auteur du « Château », a, comme lui, enchâssé dans quelques strophes spensériennes le portrait de deux de ses amis. — Voir « Poems written in youth : *Remembrance of Collins, composed upon the Thames near Richmond* »; et « Poems founded on the Affections : *Stanzas written on my pocket-copy of Thomson's Castle of Indolence* ».
Nous ne songeons pas à relever tout ce qu'on pourrait trouver d'allu-

neuf représentations, Millar publiait le texte de la tragédie, et annonçait en même temps une édition dss œuvres complètes du maître en trois volumes[1]. Lyttelton de son côté poussait fort loin son zèle d'ami soucieux de la bonne renommée du poète. Thomson lui avait, paraît-il, confié la mission de revoir encore ce texte des « Saisons » qu'il avait lui-même si souvent et si laborieusement remanié. L'exécuteur testamentaire publia

sions à Thomson dans la poésie de notre siècle. Nous nous bornerons à citer deux morceaux.

J. Maidment a trouvé dans une publication dont il ne nous donne pas le titre, et à la date de janvier 1819, ces quelques vers : *On a French time-piece, ornamented with Thompson's Bust and Lyre.*

« To teach old Time an equal pace
  Should be the artist's care;
But every Season speeds his race,
  If Thompson's lyre is there.
Fond workman ! — humbler minstrelsy
  Might regulate thy chime —
The Bard of immortality
  Need take no note of Time. »

Dans le parc de Richmond, sur le sommet d'une colline qui domine le cours de la Tamise, un écriteau est fixé sur un arbre, et l'on y lit ces vers :

« TO THE MEMORY OF THOMSON

« Ye who from London's smoke and turmoil fly
To seek a purer air and brighter sky,
Think of the bard who dwelt in yonder dell,
Who sang so sweetly what he loved so well;
Think, as ye gaze on these luxurious bowers,
Here THOMSON loved the sunshine and the flowers :
He who could paint, in all their varied forms,
April's young bloom, December's dreary storms.
By yon fair stream which calmly glides along,
Pure as his life and lovely as his song,
There oft he roved. In yonder churchyard lies
All of the deathless bard that ever dies;
For here his gentle spirit lingers still,
In yon sweet vale, on this enchanted hill,
Flinging a holier interest o'er the grove,
Stirring the heart to poetry and love,
Bidding us prize the favourite scenes he trod,
And view in Nature's beauties Nature's God. »

Nous ne savons ni qui écrivit les vers ni qui les a placés là. Un correspondant les communiquait, le 15 août 1864, au *Ladies' Own Journal*, et demandait s'ils avaient été écrits par le « présent Poète-Lauréat ». A coup sûr ils n'en ont guère l'apparence.

1. Édit. in-8 de 1749. Une édition irlandaise, de format in-12, paraissait la même année.

en 1750 une édition [1] des œuvres où plusieurs corrections de détail étaient apportées au texte de l'auteur. Mais il prenait plus au sérieux sa mission. Il prépara plus tard une édition d'où le poème serait sorti à peu près méconnaissable. L' « Hymne » devait disparaître, et quelques-uns des vers de cette magnifique prière, non pas tous, auraient trouvé place en différentes parties de l'ouvrage. Tout ce qui, dans la philosophie du poète, pouvait paraître suspect à l'exigeante orthodoxie de l'éditeur était modifié ou supprimé. Certains vers étaient transposés; tout ce qui semblait à Lyttelton ou dur ou obscur, ou d'une correction grammaticale insuffisante était consciencieusement rectifié sinon élagué. Les changements de termes étaient extrêmement copieux. Heureusement ce beau dessein ne se réalisa point, et Thomson n'eut pas à souffrir de cet étrange abus de confiance [2]. L'opposition aussi sensée qu'énergique de Murdoch eut raison du zèle intempestif de Lyttelton. Quant à celui-ci, il s'était donné quelque satisfaction en faisant paraître une version de « La

1. Suivie d'une nouvelle édition en 1752 (puis d'une 3e en 1758). Lyttelton à Doddridge pour lui annoncer l'envoi d'un exemplaire de cette édition :

« Hill Street, March 22, 1750.

« By the Northampton coach of next week, I shall send Mrs. Doddridge a new, compleat and correct edition of Mr. Thomson's works made under my care, which I beg the favour of her to accept.... You will find this edition much preferable to any of the former, though not entirely free from false prints. Great corrections have been made in the diction and many redundancies have been cut off.... so that upon the whole I am persuaded you will think Mr. Thomson a much better poet, if you take the trouble to read over his works in their present form, than you ever thought him before.... » (PHILLIMORE'S *Memoirs of Lyttelton*, vol. I, p. 322.) — Voici quelles sont les principales modifications apportées au texte de 1746 par l'édition de Lyttelton : la dédicace, l'avant-propos et 87 vers de l'« Automne » sont supprimés. Ces vers sont rétablis avec des variations comme un appendice au poème sous ce titre : « *The Return from the Fox-chase*, a burlesque poem in the manner of Mr. Phillips » (vol. II, p. 239). On voit que Lyttelton ne goûtait pas le mélange du plaisant au sévère. — Quant à la Liberté elle perdait 1400 vers! Deux strophes sont supprimées dans le « Château d'Indolence », Chant I, str. LV et LVI.

2. La bibliothèque de Hagley conserve l'exemplaire interfolié sur lequel Lyttelton avait exécuté son travail de remaniement.

La bibliothèque du Musée Britannique possède un exemplaire de l'édit. de 1758 sur lequel des notes manuscrites reproduisent les corrections préparées par Lyttelton. (Brit. Mus., 11632, c. 57.) On y lit cette indication : « The copy now in the possession of the present lord Lyttelton. It was given to lord Spencer by Matthew Montagu Esq. who found it among the books of Mrs. Montagu. »

Liberté » où, grâce à une manipulation énergique, le nombre des chants était ramené de cinq à trois [1]. Le mal était moins grave, et sans doute Murdoch eût consenti à sacrifier « La Liberté » s'il avait fallu payer ce prix pour sauver les « Saisons [2] ».

Il ne rendit pas seulement à Thomson ce service d'empêcher une mutilation de son œuvre. Lui-même publia en 1762, avec Andrew Millar, une magnifique édition des œuvres complètes, en deux beaux volumes in-4, ornés de portraits du poète, de nombreuses gravures illustrant les poèmes ou les œuvres dramatiques, et précédés d'une biographie. Le texte était celui de la petite édition de 1752 [3]. Murdoch avait, ici encore, opposé une énergique résistance aux tentatives de Lyttelton pour corriger l'œuvre du poète [4]. L'ouvrage était publié par sous-

1. L'édition fut publiée par A. Millar. Dans une préface au lecteur, l'éditeur dit à propos de *Liberty* : « The author was sensible of its being too long. It has been therefore considerably shortened, by reducing the five parts into three. »

La première partie a pour titre *Ancient and Modern Italy compared*, et contient 485 vers; la deuxième, *Greece*, a 443 vers, et la troisième, *Britain*, en a 985.

2. Lyttelton a rendu à son ami un hommage plus acceptable dans ses « Dialogues des morts », tout en continuant à faire ses réserves sur les défauts qu'on l'a empêché d'élaguer. Dans le *Dialogue in Elysium between Boileau and Pope*, nous lisons :

« Boileau. — Who is the poet that arrived soon after you in Elysium, whom I saw Spenser lead in and present to Virgil, as the author of a poem resembling the Georgics? On his head was a garland of the several flowers that blow in each season, with evergreens intermixed.

Pope. — Your description points out Thomson. He painted nature exactly and with great strength of pencil. His imagination was rich, extensive and sublime : his diction bold and glowing, but sometimes obscure and affected. Nor did he always know when to stop or what to reject.... »

3. Celle-ci reproduisait le texte de 1744, sans les modifications qu'y fit l'auteur pour l'édition de 1746. (Voir plus haut, p. 164, n. 4.)

4. Le Rév. John Wooll a publié, dans sa biographie de Joseph Warton, la lettre où ce modèle des éditeurs oppose son refus formel de concours aux entreprises projetées par Lyttelton sur le poème de leur ami. Nous en extrayons les passages saillants :

From Dr. Murdoch to Mr. Millar (sans date).

« Dear sir,

« With regard to the alterations proposed to be made in Mr. Thomson's Seasons, having now fully considered that matter, and seen how few and inconsiderable his own last corrections were, I am confirmed in my first opinion — so much, that I shall retract most of my concessions, and even some of the alterations which I thought I had made for the better. In a word, I can have no hand in any edition that is much different from the



cription. Le roi figurait en tête de la liste pour une somme de cent livres. Après lui venaient la Reine et la princesse douairière de Galles, cette veuve de Frédéric, à qui Thomson avait dédié une de ses tragédies. Parmi les noms qui suivent ceux de la famille royale, se trouvent, mêlés aux amis survivants du poète, plusieurs des représentants de l'aristocratie et quelques-unes des célébrités des lettres. Ce sont par exemple : le docteur Akenside, le docteur Armstrong, le comte de Bute, Madame Bontems, James Boswell, le docteur Blair, James Craig, sir David Dalrymple, J. Forbes of Culloden, David Garrick, John Gray (deux exemplaires), le Dr. Gusthart, Andrew Mitchell, envoyé extraordinaire en Prusse (deux exemplaires), le Très Honorable Onslow, le duc de Queensbery (cinq exemplaires), Quin, Mrs. W. Robertson, G. Lewis Scott, Mr. Jos. Spence, Mr. Jos. Warton, Mr. Thomas Warton, John Wilkes Esq.

Le produit de cette belle publication [1] était destiné à assurer

small one of 1752.... It is pity indeed that Mr. T. aided by my lord L. did not correct and alter many things himself; but as that went no further than a bare intention, it is too late to think of it now, and we can only say « Emendaturus, si licuisset, erat ».... What if after all some of my Lord's alterations should prove bad?... this would produce a second edition and then a third, which would end in a total contempt of Mr. Thomson's works, or in a restitution of them from the copies published by himself (and with so much deliberation and care, that his printers were tir'd to death, as you well remember.) — Spring (l. 65) ended with « greatly independent liv'd. » He, in some intemperate fit of zeal turn'd it into

« scorn'd
All the vile stores corruption can bestow. »

in the stile of a party-pamphleteer.... I have therefore altered it from the subscription edition.

« .... As to the Hymn, if a word or two are alter'd it needs give his Lordship no pain, if it is compar'd with that of Milton. There are not in it all two lines so bad, for the numbers and sense, as

« Moon that now meets (*sic*) the orient Sun, now fly'st
With the fixt Stars, fixt in their orb that flyes. »

and the theology of it, allowance made for poetic expression, is orthodox. .... As to Mr. Th.'s diction, of which my Lord's acquaintances so much complain, I would recommend to these gentlemen to read Milton with care, and the greatest part of that objection would vanish.... Certain it is that Mr. Thomson's language has been well-received by the publick, excepting those my Lord speaks of, who are more disposed to find blemishes than capable of feeling beauties.... His numbers and manners have been adopted by good authors, and, since he began to write, our poetry is become more nervous and rich.... » (*Biographical memoir of the late Rev. Joseph Warton*, p. 252, lettre XXXI.)

1. Une nouvelle édition en fut publiée en 1768 par les mêmes édi-

au poète, quatorze ans après sa mort, un monument digne de lui et digne de l'Angleterre. Un cénotaphe lui fut élevé dans l'Abbaye de Westminster; et, si l'œuvre d'art est à peine médiocre, l'honneur est grand pour Thomson de figurer, à côté de Shakespeare, dans le « Coin des Poètes [1] ».

Rien dans l'église de Richmoud ne disait quel mort illustre elle abritait quand, en 1792, le comte de Buchan fit placer une plaque de cuivre contre le mur nord-ouest de St. Mary Magdalene, au-dessus du point où se trouvaient les restes du poète. On y peut lire encore l'inscription qui y fut alors gravée.

teurs. Le format de cette dernière est in-8. Murdoch y corrige quelques erreurs de la biographie de 1762.

Entre la mort du poète et la publication de ses œuvres complètes en 1768 nous avons la série suivante des éditions de ses œuvres, qui nous montre combien le génie de Thomson prend possession de la faveur publique :

1749. Œuvres complètes (Millar), 3 vol. in-8.
1750. Œuvres complètes (Millar), 4 vol. in-12.
1750. Œuvres complètes (Millar), in-8 (Brit. Mus., 11631 *c.*).
1752. Œuvres complètes (Millar), 4 vol. in-12 (Lowndes parle d'une édition in-18 de la même année).
1758. Saisons (London), in-8 (Brit. Mus., 11631. *b.* 43).
1758. Saisons (Dublin), in-16 (Brit. Mus., 11632. *a.* 36).
1760(?). Saisons (Dublin), in-12 (Brit. Mus., 1465. *b.* 40).
1761. Saisons (Dublin), in-8 (Brit. Mus., 11632. *a.* 37).
1762. Œuvres complètes, in-4.
1766. Saisons, in-12 (Brit. Mus., 11633. *aaa.* 45).
1768. Œuvres complètes, in-12 (Brit. Mus., 11632. *b.* 50).

Dès l'année suivante, nouvelle édition des « Saisons » publiée à Glasgow 1769, in-12 (Brit. Mus., 238. *a.* 39), avec la biographie de l'auteur et l'Ode de Collins; et, en 1770, l'édition avec biographie, illustrations et notes de Wright, London, in-8 (Brit. Mus., 991. *a.* 35).

1. Le monument est placé entre celui de Shakespeare et celui de Rowe. Il a été composé par Rob. Adam et exécuté par H. Spang, et leur fait peu d'honneur. La composition est prétentieuse, l'exécution lourde et malhabile. Thomson, en costume antique, est assis, le bras gauche appuyé sur un piédestal; il tient de la main droite un livre et le bonnet phrygien. Sur le piédestal un bas-relief représente les saisons, et un amorino montre d'une main le bas-relief en même temps que de l'autre il offre une palme au poète. Sur le piédestal cette inscription :

JAMES THOMSON.
Ætatis 48. Obiit 27 August 1748.

et ces vers extraits de l' « Été » :

« Tutor'd by thee, sweet poetry exalts
Her voice to ages; and informs the page
With music, image, sentiment and thought,
Never to die! »

In the earth, below this tablet,
are the remains of
JAMES THOMSON
Author of the beautiful Poems entituled
« The Seasons », the « Castle of Indolence » etc.
who died at Richmond
on the 27 th of August
and was buried
on the 29 th O. S. 1748.
The Earl of Buchan,
unwilling that
so good a Man, and sweet a Poet
should be without a memorial,
has denoted the place of his interment,
for the satisfaction of his Admirers,
in the year of our Lord
M. DCC. XCII.

Si ces admirateurs étaient alors nombreux les amis qui avaient connu le poète étaient devenus bien rares. De ses sœurs, Jean était morte en 1781 [1], et Mary en 1790 [2]. Un

1. « At Lanark, Mrs. Thomson, wife of Mr. Robert Thomson, and sister of Mr. James Thomson, author of the Seasons », etc. Cette coupure de journal recueillie par Mr. Maidment ne donne pas la date de ce décès que nous trouvons dans la biographie de sir Harris Nicolas : le 3 septembre 1781.

C'est cette Jean Thomson que Boswell vit en 1777 et qui lui communiqua des renseignements sur son frère. Boswell plaça comme élèves chez son mari, à Lanark, deux de ses neveux. Elle avait eu un fils Robert, qui étudia la médecine à Édimbourg et mourut jeune, et deux filles dont l'une, Élisabeth, était née avant la mort de Thomson, et l'autre, Béatrix, épousa Mr. Thomas Prentice de Jerviswood.

2. « Death. At Edinburgh, Mrs. Mary Thomson, widow of Mr. William Craig, merchant in Edinburgh, and sister of the author of the Seasons. She was interred in the Grey Friars Churchyard, on the 22[nd] (being the birth-day of her brother) beside the remains of the mother of Thomson. » (*The Scots Magazine*, MDCCXC, vol. III, p. 466. Edinburgh. Printed by Murray and Cochrane.)

La même annonce se trouve dans l'*Edinburgh Courant* qui fixe la date en septembre. — L'indication des deux journaux est incomplète. Après la mort de Mr. Craig, Mary avait épousé un Mr. Milne, meunier.

Le fils de Mary Thomson, James Craig, l'architecte qui fit le plan de la nouvelle ville d'Édimbourg, mourut en 1795.

Enfin Elisabeth, la Lizzie des lettres de Thomson, morte en 1747, avait eut deux fils : l'un, le docteur James Bell, ministre de Coldstream, prépara une édition variorum des œuvres de son oncle, était en relations avec Buchan en 1791, et lui donna ce renseignement que, au dire de Mrs. Thomson, de Lanark, on avait trouvé dans les papiers laissés par le poète à sa mort le canevas d'un beau poème. L'autre fils, Thomas Bell, était négociant et mourut à la Jamaïque.

James Bell eut une fille qui vivait encore, il y a peu d'années. Quand,

cousin cependant, Robert Thomson, celui qui, jardinier comme son père, à Minto, avait connu Thomson enfant, vivait encore au commencement de ce siècle, et mourut en janvier 1802[1].

Quant aux amis que le poète avait eus pendant quelque temps pour compagnons dans le voyage de la vie, de tous ceux qui s'étaient avancés plus loin que lui pas un seul ne restait sur la route. Hill était mort en 1750, la duchesse de Somerset en 1754, Gilbert West en 1756, Collins en 1759, Dodington en 1761, Robert Symmer et Shenstone en 1763, Young et Mallet en 1765, Millar, Riccaltoun et Gray en 1769, John Forbes en 1772, Lyttelton en 1773, Murdoch en 1774. George Lewis Scot pouvait se croire le dernier, quand, en 1777, un critique, admirateur de Thomson, lui dédiait un « Essay » sur les « Saisons », comme « au seul survivant de cette société « dont le poète était l'un des membres les plus aimables[2] ». Cependant, lorsqu'il mourut, en 1780, il laissait encore derrière lui le docteur De La Cour que ses habitudes d'intempérance ne condamnèrent pas à une fin prématurée, puisqu'il vécut jusqu'en 1781, George Ross et enfin Robertson, deux des amis qui avaient assisté aux derniers moments de Thomson, et qui moururent, le premier en 1786, l'autre en 1791.

La disparition de ces derniers témoins de sa vie ne laissait pas sans fidèles la mémoire du poète. Dans cette Écosse qu'il avait illustrée, et qui toujours a eu le culte de ses grands hommes, une sorte de religion s'était établie en l'honneur de Thomson, avec ses dévots, ses ministres et ses rites. En 1770, une société d'Édimbourg, « the Knights Companions of the Cape », célébra solennellement la date anniversaire de la naissance du poète. Le samedi 22 septembre, un Festival

en 1876, on plaça dans la nouvelle église paroissiale de Southdean, un vitrail en l'honneur de Thomson, le Rév. John Mair reçut la souscription de Miss Bell, petite-nièce du poète, alors âgée de quatre-vingt-deux ans.

1. « At Broughton, at a very advanced age, Robert Thomson, a cousin of our immortal Scottish Bard, the author of the Seasons », etc.

(Date manuscrite de Mr. Maidment : January 1802); — pas d'indication de provenance; il est probable que la coupure était fournie comme les précédentes par un numéro du *Scots Magazine*.

2. « *Strictures Critical and Sentimental on Thomson's Seasons*, etc., by J. More. London MDCCLXXVII. » L'ouvrage est dédié à « George Lewis Scot Esq., one of His Majesty's Commissioners of Excise, as a friend of the author of the Seasons, and the sole Surviver of that... society of which our Author was one of the most amiable members.... »

musical réunissait les membres de la société. Une sorte d'oratorio avait été écrit pour la circonstance et mis en musique par Mr. Smeiton. Les récitatifs, les airs, les duos, les chœurs se succèdent, rappelant les œuvres, le talent et la gloire du « barde », avec ce refrain, que tous les adeptes chantaient à l'unisson dans le chœur final :

> Raise to Thomson, raise the lay,
> Hail with joy his natal day!
> Hail the happy, happy morn!
> When great Nature's Bard was born [1].

Le programme de la cérémonie était complété par une dissertation de l'un des membres sur les poèmes de Thomson, et par l'exécution de tous les chants, qui se trouvent dans les œuvres du poète, adaptés à une musique écossaise par Mr. Smeiton.

Dix ans plus tard, les mêmes chevaliers se réunissent dans leur hall. La salle était décorée de fleurs et d'une lyre qu'entouraient le laurier, la gerbe de blé et la faucille. La fête comprenait deux parties : dans la première on récita une invocation aux Muses et aux amis du génie, on lut un poème du Dr. Langhorne, « la lutte des Saisons », et les vers de Lyttelton sur le mérite de Thomson comme auteur dramatique. Dans la deuxième, on récita un passage des quatre Saisons, chacun étant suivi d'un chant qui s'y rapportait; puis le lecteur rappela le patriotisme de Thomson, et l'on chanta en chœur *Rule Britannia*. Après quoi la compagnie « nombreuse et choisie » soupa et but à la mémoire de Thomson et de ses amis.

En 1790, la même pieuse célébration réunit les chevaliers. Le cérémonial suivi est à peu près le même. Mr. Woods récite un poème de sa composition [2]. Un des compagnons, avant

1. Toute cette enthousiaste poésie nous est conservée sous la forme d'une brochure de 14 pages : « A musical entertainment performed by a Society of Gentlemen in Edinburgh, upon the anniversary of the Birth-Day of James Thomson, author of the Seasons, etc. Septembre 22, M, DCC, LXX. » (14 pages sans nom d'auteur, d'éditeur, ni de lieu de publication.)

2. « Occasional poem on the Birth-Day of Thomson, Celebrated at Cape-Hall, on Wednesday sept. 22 [nd] 1790. Written and recited by Mr. Woods. » (3 pages petit in-8.) — La pièce est aussi publiée par le *Scots Magazine*, vol. 52, p. 504, oct. 1790.

d'arriver à la réunion, avait assisté à l'enterrement de Mary, la dernière sœur de Thomson.

Indépendamment de cette célébration décennale à Édimbourg, tous les ans l'anniversaire du 22 septembre réunissait au village d'Ednam les admirateurs du poète. La cérémonie eut en 1791 un éclat particulier. Elle fut présidée par lord Buchan. L'excentrique grand seigneur prononça un pompeux éloge de Thomson, puis il couronna de laurier le buste de l'écrivain et un exemplaire de l'édition princeps des « Saisons »[1]. C'est à l'occasion de cette solennité que Burns avait écrit, sur la demande de Buchan, son adresse aux mânes « du barde d'Ednam »[2]. — Mr. Gilbert Eliot avait obligeamment prêté, pour servir de siège au président, la chaise sur laquelle le poète avait travaillé à l' « Hiver »[3]. — En 1796, la solennité eut encore un éclat exceptionnel. Lord Buchan choisit cette date

1. Le discours figure dans l' « Essay » publié l'année suivante par le comte sur la vie de Thomson. On peut le lire aussi dans les *Illustrations* de Nichols, vol. VI, p. 494, dans le *Gentleman's Magazine*, vol. LXI, p.p. 1019-1083, et dans une note supplémentaire du Thomson, de R. Bell. — « A couple of casts from Thomson's statue, in Westminster Abbey, have been sent to the Earl of Buchan by Mr. Coutts, who generously offered the mould also, that they might be uniques; but lord Buchan chose rather that casts should be multiplied for the gratification of the taste and patriotism of the public. » (*Edinburgh Journal* de la fin de sept. 1790.) — On voit que Robert Bell a tort de relever ce qu'il appelle une erreur de sir Harris Nicholas, et de déclarer que Buchan couronna non pas un buste mais un exemplaire des œuvres. La vérité est que le lyrisme du comte s'exerça tout à la fois devant le moulage envoyé par M. Coutts et devant un exemplaire de l'édition de 1730. Cet exemplaire se trouve encore aujourd'hui à la Bibliothèque de l'université d'Edimbourg. Il porte à la première page cette inscription de la main du comte : « This copy of the Seasons was given to Henry David, Earl of Buchan, by Andrew Millar, as from the author, and was covered with Ivy by David Stewart, Earl of Buchan, on Ednam Hill, september 22[nd] 1791 ».

2. La lettre où le poète envoie ses quelques strophes à Buchan et regrette de ne pouvoir, retenu qu'il est par la moisson, assister au couronnement du buste, est de 1791. Il est singulier que les Chambers la reproduisent avec la date (september) 1790.

3. Ce fauteuil est encore conservé au musée de Kelso. C'est un siège canné de solide construction. Une plaque de cuivre y a été fixée, disant que ce fut le fauteuil de Thomson, et qu'il a été donné au musée par la famille de W. Ker Esq. Avant Ker, sir William Bennet (of Grubbat) paraît avoir été le possesseur de cette relique.

L'authenticité de son origine a été mise en doute, mais non pas controuvée. On a même remarqué sur l'un des pieds les traces d'un commencement de combustion, et l'on s'est rappelé qu'une tradition rapportait que Thomson avait un jour failli être brûlé vif pour s'être endormi sur un siège placé trop près du foyer.

pour consacrer à la mémoire de Robert Burns une urne de marbre qui fut placée dans le « Chapter-House » de Dryburgh, auprès du buste de Thomson.

La date du centenaire fut pour les chevaliers compagnons de la « Cape » l'occasion d'une fête plus pompeuse encore que les précédentes. Dans la grande salle d'un hôtel d'Edimbourg, richemeut ornée de fleurs, de lauriers, de gerbes et de faucilles, une très nombreuse assistance s'assit à la table du banquet[1]. A l'une des extrémités avait été placé le portrait original de Thomson, en face du président du club (« the Sovereign ») qui portait sur la poitrine, retenue autour du cou par un ruban, une miniature du poète[2]. Un « temple » de feuillages avait été dressé dans la salle, et, au milieu, un buste de Thomson était entouré de nombreuses lumières. Après le repas, lecture et chants de fragments variés des œuvres du maître. Mr. Woods, l'infatigable ordonnateur de la fête en 1800 comme en 1790 et en 1780, avait ajouté une pièce nouvelle à celles que le même anniversaire lui avait inspirées[3].

La société des Chevaliers annonçait alors son intention de célébrer également en 1810 la date du 22 septembre. Il n'est guère douteux que cette intention ait été réalisée. L'anniversaire de la naissance de Thomson se trouvait coïncider avec celui de la victoire remportée par Wallace à Stirling-bridge. La gloire du grand patriote et celle du grand poète furent associées dans les fêtes célébrées en 1714. Le comte de Buchan inaugura la statue colossale de Wallace, dont le piédestal portait ce simple vers de l' « Automne » : « Great Patriot Hero! Ill-requited Chief! » Aussitôt après, il se rendit à Ednam pour assister au dîner annuel en l'honneur du poète. Après avoir

1. Quatre-vingts personnes, disent les journaux locaux.

2. Ce portrait, sans doute une copie de celui de Slaughter, fut, le 22 sept. 1818, donné par lord Buchan au club d'Ednam. Il est aujourd'hui la propriété du Rév. John Burleigh, ministre d'Ednam, qui a bien voulu nous en communiquer la description : « The picture is oval; the poet is wearing a red cap; has dark eyebrows; no hair seen; face shaven; brown coat ».

3. L' *Edinburgh Evening Courant* et le *Caledonian Mercury* donnent d'abondants détails sur cette fête. — L'élucubration poétique de Mr. Woods fut imprimée : « *Verses introductory to the Recitation of passages from the Seasons... at the commemoration of* THOMSON'S BIRTH DAY, *held on Monday*, sept. 22. 1800 » (Edinburgh. Printed by Geo. Reid and Co. Opposite Magdalene Chapel, Cowgate), petit in-8 de 3 pages.



bu « le toast du jour », on écouta une ode écrite pour la circonstance par George Noble de Jedburgh; et le trésorier du comité formé pour l'érection d'un monument commémoratif de la naissance de Thomson fit son rapport [1]. Ce ne fut pas cependant avant le 24 novembre 1819 que la première pierre fut posée. Le plan du monument avait été dressé par Mr. William Elliot de Kelso. Il devait consister en un obélisque de cinquante pieds de hauteur. Toutes les loges maçonniques des environs s'étaient réunies, et marchèrent de Kelso à Ednam en un cortège précédé d'une fanfare [2].

III

Cet enthousiasme, qui n'allait pas sans quelque exubérance un peu puérile, s'est aujourd'hui calmé. La commémoration annuelle du 22 septembre cessa après cette année 1819. Sans doute l'Écosse est toujours fière du poète né à Ednam; sans doute aussi son œuvre continue à faire partie de ce petit nombre de livres qui ont le privilège de charmer les lecteurs de tout âge et de toutes conditions. On pourrait encore aujourd'hui comme au temps de Coleridge trouver, dans la chaumière d'un paysan écossais, à côté de la vieille bible, un exemplaire fatigué et maintes fois corné des « Saisons [3] ». Mais il est pro-

1. Il y constate que, sur les 300 livres souscrites, 150 seulement ont été versées, bien que la souscription soit ouverte depuis plusieurs années; et il ajoute qu'il a bien du mal à faire rentrer le reste. Voilà l'explication du long retard apporté à l'érection du monument.

2. La première pierre fut posée par le Right Worshipful Master, John Rutherford, de la loge St Jean à Kelso. Nous savons que James Thomson avait été reçu maçon dans une assemblée que présidait Richard Savage (voir p. 123).

James Craig, l'architecte mort en 1795, avait eu auparavant le projet d'élever un monument à la mémoire de son oncle. Il lui aurait donné la forme d'un pilier; il s'était même adressé au poète Beattie pour lui demander une inscription latine. Beattie répondit qu'il trouverait ridicule de célébrer en latin la gloire d'un poète anglais.

L'obélisque, construit sur la colline d'Ednam, à peu près à mi-chemin entre ce village et Kelso, fait plus d'honneur à la piété des admirateurs du poète qu'au talent de l'architecte.

3. « Coleridge, on seeing a little shabby soiled copy of Thomson's Seasons lying on the window-seat of an obscure country ale-house, exclaimed : « That is true fame! » (*Memoirs of Coleridge*, by W. Hazlitt, Édit. 1867, I, p. 65.)



bable que, de l'autre côté du livre saint, un tout petit volume ferait pendant aux « Saisons », un recueil de vers moins grandioses, moins épiques, mais plus variés et plus vibrants de vie et de passion : les poésies de Robert Burns [1]. La popularité de Thomson dans sa patrie a souffert de cette concurrence redoutable. Nous ne pouvons être surpris que les chants du poète-paysan aillent plus droit au cœur des hommes du peuple que les nobles périodes et les calmes descriptions des « Saisons ». Le poète national de l'Ecosse, celui dont le nom, le souvenir, l'image et les œuvres sont à tout moment rappelés au voyageur au nord de la Tweed, c'est Burns. Il y a un peu d'injustice et d'engouement dans cette préférence. On peut supposer que, même au pays où se parle la langue dans laquelle écrivait le « barde de l'Ayrshire », le jour viendra où l'on se rappellera que Thomson, moins bouillant, moins nerveux, moins lyrique, moins passionné et moins divers, a cependant un génie plus large et plus fécond. Il est peu d'œuvres qui aient eu sur la littérature de l'Angleterre une influence plus puissante que les « Saisons »; il n'en est pas peut-être qui en ait eu à l'étranger une aussi grande.

Dès 1750 Voltaire rendait hommage au talent du poète qu'il avait connu vingt ans auparavant [2], et ce sincère jugement

1. Burns lui-même a du reste exprimé plus d'une fois son admiration pour Thomson, en dehors de la pièce qu'il lui a consacrée (voir p. 189 et n. 2). Il le cite parmi ses auteurs favoris dans une lettre à Mr. John Murdoch (Lochlea, 15th January, 1783), et aussi dans une phrase de son *Commonplace Book* (August 1784). Il le nomme dans *The Vision* comme un maître inimitable :

> Thou canst not learn, nor can I show
> To paint with Thomson's landscape glow.

L'addition à sa bibliothèque de jeune paysan des œuvres de Thomson en 1775, marque un des événements notables dans le développement de son talent poétique. Les citations empruntées à notre poète sont fréquentes dans sa correspondance et dans ses œuvres. Voir par ex. *The Farewell*, qui a pour épigraphe neuf vers d'*Edward and Eleonora*; la première lettre à Mrs. Dunlop, 1786 ; la lettre autobiographique au docteur Moore ; le *Commonplace Book* à la date du 14 juin 1788; etc.

La poésie de Burns est toute pleine de ressouvenirs des « Saisons ». Un très grand nombre en ont été relevés dans l'édition annotée de Thomson de Mr. Logie Robertson.

2. Voltaire à Lyttelton (pour accuser réception d'un exemplaire de l'édi-

fait oublier les opinions dédaigneuses émises à d'autres occa-

tion des œuvres de Thomson, que lui envoyait Lyttelton), Paris, 17 mai 1750. La lettre est donnée in extenso dans le *Memoir* de Phillimore, vol. I, p. 323, et dans le *Gentleman's Magazine*, 1845, *New Series*, vol. 24, p. 443. Nous la reproduisons presque in extenso comme un document intéressant. On y voit comment Voltaire écrivait en anglais vingt ans après son court séjour dans ce pays :

« A Paris, 17th May, 1750. N. S.

« Sir, You was beneficent to Mr. Thomson, when he lived, and you is so to me in favouring me with his works. I was acquainted with the author when I stayed in England. I discovered in him a great genius, and a great simplicity. I liked in him the poet and the true philosopher, I mean the lover of mankind. I think that without a good stock of such a philosophy a poet is just above a fidler, who amuses our ears and cannot go to our soul.

« I am not surprised your nation has done more justice to Mr. Thomson's Seasons than to his dramatic performances. There is one kind of poetry of which the judicious readers and the men of taste are the proper judges; there is another that depends upon the vulgar, great or small; tragedy and comedy are of these last species. They must be suited to the turn of mind and to the ability of the multitude and proportioned to their taste : your nation two hundred years since, is used to a wild scene, to a crowd of tumultuous events, to an emphatical poetry mixed with low and comical expressions, to murthers, to a lively representation of bloody deeds, to a kind of horrour which seems often barbarous and childish, all faults which never sullied the Greek, the Roman or the French stage. And, give me leave to say, that the taste of your politest countrymen differs not much in point of tragedy from the taste of the mob at bear-gardens. 'Tis true we have too much of words if you have too much of action, and perhaps the perfection of this art should consist in a due mixture of the French taste and English energy. Mr. Addison, who would have reached to that pitch of perfection had he succeeded in the amorous part of his tragedy as well as in the part of Cato, warned often your nation against the corrupted taste of the stage, and since he could not reform the genius of the country, I am afraid the contagious distemper is past curing.

« Mr. Thomson's tragedies seem to me wisely intricated, and elegantly writ; they want perhaps some fire, and it may be that his heroes are neither moving nor busy enough, but taking him all in all, methinks he has the highest claim to the greatest esteem; your friendship, Sir, is a great vouchsafer for his merit....

« Your most obedient servant,

« VOLTAIRE. »

La correspondance et les œuvres de Voltaire renferment un assez grand nombre d'autres allusions à Thomson. Dans une lettre du 28 février 1764, on lit : « Je l'ai connu, il y a quelque quarante ans. S'il avait su être un peu plus intéressant dans ses pièces et un peu moins déclamatoire, il aurait réformé le théâtre anglais que Gilles Shakespeare a fait naître et a corrompu. » (Œuvres, XLIII, p. 140.)

Ailleurs il apprécie le choix fait par Thomson du sujet de son grand poème, et juge que ce thème convenait peu à un Écossais :

« They sadly gather their inferior, insipid apples, while we see under

sions pour flatter tel ou tel correspondant [1]. — Montesquieu, après son voyage en Angleterre, entourait son « château gothique » « de bois charmants » où il élevait des souvenirs en l'honneur de Théocrite et de Virgile, de Thomson, de Shenstone et de Gessner [2]. — L'influence du poète anglais sur notre grand « descripteur » français n'est guère douteuse, et

our windows a hundred boys and girls dancing round the cars which they have loaded with delicious grapes. Thomson did not dare to touch this subject. » (Œuvres, XLVI, 350.) On est tenté de croire qu'il avait mal lu ou se souvenait peu, car les « Saisons » parlent de la vendange dans le Midi.

Tout cela était connu déjà. Mais dans un ouvrage tout récent (*Voltaire's Visit to England*, London 1893) Mr. Ballantyne a donné la traduction de lettres manuscrites de Voltaire qui n'ont pas encore été publiées et où se trouvent d'autres mentions de Thomson. Ecrivant à un Mr. George Keate, il dit : « .... If Addison could have put more warmth into his Cato, he would have been the writer for me. You still have a Thomson whose verses are not amiss, but his is an iced genius.... » (Brit. Mus., Add. Mss., 30991. *f.* 15. — Ballantyne, p. 279.)

Au même correspondant Voltaire écrivait, le 17 mai 1768, une lettre en français dont la traduction renferme ce passage : « .... At last, Sir, I have received and read the beautiful verses (on Ferney).... It seems to me that your verses are a good deal in the taste of Thomson, but I think you are much superior to him in the amenity which you diffuse over all your writings.... » (Brit. Mus., Add. Mss., 30991. *f.* 42. — Ballantyne, p. 283, 4.)

Nous relevons dans le même ouvrage une très heureuse citation de Thomson faite par Voltaire en réponse à Boswell qui lui adressait une de ses questions saugrenues : « I asked him if he could give me any notion of the situation of our ideas which we have totally forgotten at the time, yet shall afterwards recollect. He paused, meditated a little, and acknowledged his ignorance in the spirit of a philosophical poet, by repeating as a very happy allusion a passage in Thomson's Seasons : « Aye, said he, where sleep the winds when it is calm? » (Extrait du *London Magazine* d'avril 1783, et de l'un des soixante-dix « Essays » qu'y publia Boswell de 1777 à 1783.)

1. Voir plus haut, p. 153, n. 3.

2. D'Israeli, *Curiosities of Literature* : *Domestic Life of a poet* : *Shenstone vindicated*, p. 414.

Nous ignorons de quelle nature était le monument consacré à Thomson, dans les jardins de la Brède. Une inscription y était sans nul doute jointe, et peut-être, pour plus de couleur locale, était-elle rédigée dans la langue de Thomson ainsi que celle qui concerne Shenstone, et où Montesquieu se révèle à nous comme poète anglais. Il loue l'auteur de la *School-mistress* d'avoir déployé dans ses écrits « a mind natural » et d'avoir dans son domaine des Leasowes « laid Arcadian greens rural ».

Le séjour de Montesquieu en Angleterre se place en 1729-30-31. Le voyageur se trouvait donc à Londres au moment où la publication du poème complet des « Saisons » mettait Thomson en pleine évidence. Montesquieu a-t-il directement connu le poète écossais? Nous n'avons rien rencontré qui nous éclaire sur ce point.

si les ressemblances générales sont frappantes entre la poésie de Thomson et la « poésie » de Buffon, il y a là plus qu'une parenté de génies. L'écrivain français aurait-il conçu cette entreprise grandiose d'une description à la fois scientifique et noblement littéraire du monde des choses et des êtres vivants, s'il n'y avait été encouragé par le succès du grand poème descriptif anglais [1] ? — Quant à Rousseau, on ne saurait exagérer la part qu'a prise l'œuvre de Thomson dans le développement de son génie ou au moins dans l'inspiration de son œuvre littéraire. S'il n'y avait là qu'une simple coïncidenee, elle serait la plus extraordinaire qu'on puisse relever dans l'histoire des lettres. Nous verrons dans l'étude de l'œuvre de Thomson que celui-ci a donné au monde, trente ans avant Jean-Jacques, et avec les différences de forme qui sont la marque du génie de chacun, la connaissance et le goût des choses de la nature, la perception des beautés du monde extérieur révélées jusque dans les phénomènes les plus vulgaires, la philosophie sociale dont Rousseau devait tirer de si brillants effets oratoires, la sentimentalité tantôt noble et tantôt factice ou puérile, qui va devenir comme le cachet propre de la littérature du XVIIIe siècle, la prédication morale, et cette religiosité éloquente et vague qui alimentera le spiritualisme du siècle [2]. N'est-ce pas dire que l'œuvre de Thomson annonçait tout ce qui chez Rousseau a constitué le corps de doctrines, d'enseignement et d'idées de sa poésie, de sa politique, de sa morale et de sa philosophie [3] ?

1. Quand les trois premiers volumes de l'*Histoire naturelle* parurent, en 1749, le poème des « Saisons » n'avait pas encore été traduit en français. Mais on sait que de bonne heure Buffon s'était familiarisé avec la langue anglaise. Quelques-uns de ses premiers travaux sont des traductions d'ouvrages scientifiques publiés en Angleterre.

2. Voir *infra*, deuxième partie.

3. Aussi les jugements portés sur Thomson sont-ils très généralement favorables ou hostiles au poète anglais selon que celui qui les exprime, procède ou non de l'influence de Rousseau. Pour prendre un petit nombre d'exemples, Grimm s'exprime ainsi : « .... Je ne dirai qu'un mot des Saisons de Thomson comparées aux Géorgiques de Virgile; c'est que la muse de Thomson ressemble à Notre-Dame de Lorette, et la Muse de Virgile à Vénus : l'une est riche et couverte de diamants, l'autre est belle, nue et n'a qu'un simple bracelet. Virgile est un modèle de bon goût; Thomson serait tout propre à corrompre celui d'un jeune homme. » (Cor-

Soit directement, soit par l'intermédiaire de Rousseau, Thomson a donc exercé sur la littérature française une influence considérable. Mais outre cette action générale l'œuvre du poète anglais a provoqué un grand nombre d'imitations formelles et conscientes quoiqu'elles ne soient pas toujours avouées. Il suffira de rappeler *les Saisons* de Léonard [1]; *les Saisons* jadis fameuses de Saint-Lambert, où Voltaire voyait une des œuvres maîtresses de la poésie moderne [2]; *les Mois* de Roucher [3]; *les Fastes* de Lemierre [4]; les diverses œuvres où Delille a copieusement mis à contribution le poète anglais : *les*

respondance de Grimm; cité dans le *Quarterly Review*, vol. IX, p. 116.)

Au contraire, Mme de Staël admire dans les « Saisons » jusqu'aux lieux communs de morale et aux intermèdes sentimentaux :

« Les vers de Thomson me touchent plus que les sonnets de Pétrarque. » (*De la Littérature*, préface de la 2e édition.)

« Est-il une plus délicieuse peinture de l'amour dans le mariage que les vers qui terminent le premier Chant de Thomson sur le Printemps? » (*De la Littérature*, chap. xv.)

Et Mme Roland, dans sa prison, cite de mémoire des vers des Saisons.

Quant à Chateaubriand, qui aurait dû goûter la magnificence et la pompe des descriptions de Thomson, il le juge de façon bien sèche et bien étroite. Il l'associe à Pope comme ayant concouru à la même œuvre :

« Ainsi repoussée en France, la Muse des champs se réfugia en Angleterre.... En ne peignant plus que la vraie nature, elle voulut tout peindre.... Thomson même dans son chant de l'Hiver, si supérieur aux trois autres, a des détails d'une mortelle longueur. Telle fut la seconde époque de la poésie descriptive.

« D'Angleterre elle revint en France avec les ouvrages de Pope et du chantre des Saisons.... » (*Génie du Christianisme*, liv. IV, chap. III.)

1. Né en 1744, mort en 1783.

« Léonard, dit Sainte-Beuve, est un diminutif de Thomson et de Collins. » (*Portraits littéraires*.)

2. Né en 1716, mort en 1763. Les « Saisons » parurent en 1769, et eurent la même année deux éditions, l'une in-8, l'autre in-12. Malgré l'enthousiasme de Voltaire qui disait avec assurance : « C'est le seul ouvrage de notre siècle qui passera à la postérité », et, dans sa *Lettre à l'Académie*, mars 1772 : « Le Poème des Saisons et les Géorgiques (de Delille) sont les deux meilleurs poèmes qui aient honoré la France depuis l'Art Poétique », les éditions suivantes se succèdent à d'assez longs intervalles (1782 in-8, 1785 in-12, 1795 in-18, 2 vol.; puis 1822), jusqu'à ce que le poème si vanté tombe dans l'oubli ou dans le dédain. Qui songe aujourd'hui, en dehors des historiens curieux, ou des critiques de Thomson, à relire ce long poème dans lequel Mme du Deffand, Voltaire et Sainte-Beuve, ont à eux trois relevé jusqu'à onze bons vers? (Sur Saint-Lambert, voir les correspondances de Grimm, de Mme de Deffand et d'Horace Walpole; Villemain, *Littérature du XVIIIe siècle*; Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. XI.)

3. Roucher (1745-1794) fait paraître son poème des *Mois* en 1779. On connaît le mot de Rivarol : « C'est le plus beau naufrage poétique du siècle ».

4. *Les Fastes* de Lemierre sont de la même année que *les Mois* de Roucher.

Jardins, *l'Homme des Champs*, *les Trois Règnes de la Nature* [1]; *les Saisons* du cardinal de Bernis [2], etc.

Plusieurs traductions des « Saisons » ont aussi été faites en France. Dès 1759, Mme Marie-Jeanne de Chatillon-Bontems publiait la première [3]. Puis viennent celles de Deleuze, 1801 [4], de Poullin (en vers), 1802 [5], et de Fremin de Beau-

1. *Les Jardins*, 1782. — *L'Homme des Champs*, 1800. — *Les trois Règnes de la Nature*, 1809. — Nous aurons plus d'une fois, pour Delille comme pour Saint-Lambert, à rapprocher l'imitation française du modèle, quand nous étudierons l'œuvre de Thomson.

L'ambition de Delille était de prendre rang à côté de Saint-Lambert, de Pope et de Thomson. Il croyait son vœu modeste et d'avance exaucé. Il était réalisé dans les jardins de la princesse Czartoryska :

« Mes vœux sont exaucés : du sein de leur repos
Un essaim glorieux de belles, de héros,
Qui, successeurs polis des Sarmates sauvages,
De l'antique Vistule honorent les rivages,
Auprès de Saint-Lambert, de Pope, de Thomson,
Offre dans ses jardins une place à mon nom. »
(*L'Homme des Champs*, chap. XI, p. 199.)

La postérité n'a pas ratifié ce classement. La petite urne qu'elle a consacrée à Delille se trouverait proche peut-être du monument de Pope, mais à un autre coin du jardin que celui où se rencontrent les « souvenirs » de Thomson et des poètes qui ont vu, connu, senti et fidèlement peint la nature.

2. Le cardinal de Bernis, 1715-1794. (Voir *Causeries du lundi*, t. VIII.)

3. Cette première édition (Paris, format in-8) est suivie, dit la *Nouvelle Biographie générale*, de plus de dix autres éditions.

A la fin de la liste des souscripteurs de l'édition de 1762, parmi lesquels figure Mme Bontems, Murdoch adresse au traducteur un très gracieux compliment sur son travail « equally faithful and elegant ».

Mme Bontemps ne s'en est pas tenue à cette traduction et publia en 1769 *les Saisons*, poème (fondé sur celui de Thomson), Amsterdam, in-12.

4. Deleuze, *les Saisons*, 1801-1806, in-8.

5. J. Poullin, *les Saisons*, Paris, 1802, 2 vol. in-8.

Un critique anglais déclare ce travail supérieur à l'original (*Edinburgh Review*, January, 1806). Il énumère les défauts du poème anglais, et les trouve heureusement corrigés par le traducteur. A peine blâme-t-il quelques passages où l'écrivain français « a écrasé sous son pied quelques-uns des petits bijoux inestimables qu'il a trouvés sur son chemin ». Par exemple, dans sa description de la beauté des femmes anglaises, Thomson disait :

« .... The parting lip
Like the red rose-bud moist with morning dew
Breathing delight. »

Ces jolis vers sont imparfaitement rendus par

« Les lys et les roses
Ensemble confondus sur vos lèvres mi-closes. »

mont [1]. Enfin, nous devons mentionner, parmi les hommages rendus à Thomson par les écrivains français, une petite comédie jouée à Paris en 1822, dont notre poète est le personnage principal [2].

L'influence exercée par le poème dans les autres pays est aussi très grande. Elle s'exerce sur des œuvres indépendantes telles que les « Idylles » de Gessner [3], et sur toutes les productions où s'affirme le retour du goût à la nature. Klopstock est un fervent admirateur de notre poète et de son style imité de Milton. Fr. Schlegel constate que Thomson est le prototype de tous les poètes descriptifs du continent. Cette influence se manifeste enfin par un grand nombre de traductions dans presque toutes les langues de l'Europe [4].

Les traits énergiques dont Thomson décrit l'orage et la foudre :

« The clouds
Pour a whole flood, and yet, its flame unquench'd
The unconquerable lightning struggles through »

sont bien affaiblis dans la traduction :

« Tandis que les éclairs, à travers l'horizon,
Du pôle à l'équateur volent en tourbillons. »

Dans la peinture de l'amour des oiseaux, le dernier vers de Thomson, tout frissonnant de vie,

« And shiver every feather with desire »,

est rendu par une plate banalité :

« Et parler de l'amour le plus tendre langage. »

1. Né en 1744, mort en 1820. Etait membre du corps législatif de l'empire quand parut sa traduction (Paris, in-8, 1806). Il avait collaboré à la traduction d'Ossian donnée par Le Tourneur en 1776.

Ajoutons, pour compléter la liste de ces traductions, que le « Château » a été traduit par Lemierre d'Argy (Paris, 1814, in-12); que la *Blanche et Guiscard* de Saurin, 1763, n'était qu'une traduction de *Tancred and Sigismunda*, et que Brugière de Barante a donné à la collection des théâtres étrangers une traduction d'*Edward and Eleonora*.

La librairie française a d'ailleurs plusieurs fois publié le texte anglais des « Saisons ». Voir notre bibliographie.

2. Voir p. 120, 121, et Appendice II.

3. Publiées en 1758-62.

4. Voici la liste de celles que nous avons pu relever.

En Allemagne traductions des Saisons par :

B.-H. Brockes, Hambourg, 1745, in-8.

(D'après une note de « Brevis », *Notes and Queries*, 3e série, vol. IX, p. 203, cette traduction ne suivait pas le texte des dernières éditions publiées; le Printemps par ex. était traduit d'après le texte de 1731.)

Pulte, 1758.

J.-F. von Palthen, Rostock, 1766, in-4.
Schubert, 1789.
Harries, Altona, 1796, in-8.
Soltau, Braunschweig, 1803, in-8.
Rosenzweig, Hamburg, 1825, in-8.
Bruckbraen, 1824.

La traduction de Rosenzweig est en vers hexamètres.

Lessing s'est à plusieurs reprises occupé de Thomson. Il en a écrit une biographie où il développe et délaye la « Vie » de la collection de Cibber. Notons en passant qu'il confond ce Cibber (Theophilus), avec son père Colley Cibber, et lui attribue les *Lives and Characters of the most eminent actors and actresses.* Voir dans les Œuvres de Lessing, Édit. Hempel, vol. XI (1), p. 235-250. Dans le même volume, à la page 853, on trouvera une préface de Lessing à une traduction des Tragédies de Thomson. Le critique allemand a écrit des fragments d'une traduction de *Tancred and Sigismunda* (XI, (2), p. 516) et de l'*Agamemnon* (*ibid.*, p. 519).

Ajoutons qu'une édition annotée du texte anglais des « Saisons » avait paru en Allemagne dès 1758 (G. Herrmann, Leipzig, in-8), et que le poème a fourni la matière d'un opéra en quatre actes dont le libretto fut publié à Berlin en 1822 : *Die Jareszeiten nach Thomson*, p. 44.

Est-il besoin d'ajouter que le plus noble monument élevé par l'Allemagne à la gloire de Thomson est l'oratorio de Haydn sur les « Saisons » ?

En Italie, l' « Éloge de Newton » avait été traduit dès 1760 (Naples, Bonducci). — L' « Été » est traduit en 1817 (Modène, in-8). Le « Printemps » en 1820 (Bologne, in-4, anonyme). — Le « Château d'Indolence », en 1826 (Naples, Mathias), — et enfin la 3e partie de « La Liberté » : Rome, est traduite en 1867 par A. Castelfranco (Trieste, in-8).

La Hollande nous donne une traduction du Livret qui accompagne la musique de Haydn (*De Jaargetijden*, Amsterdam, 1803), et une « Sophonisbe » (voir notre bibliographie).

« Sophonisbe » est aussi traduite en russe (1786, in-8).

Un traducteur danois, P. Foersom, fait paraître à Copenhague le « Printemps » en 1807 et l' « Hiver » en 1812.

Enfin une autre langue vivante s'enrichit d'une traduction de Thomson. C'est le romaïque, dans lequel Petrides donne en 1817 la traduction d'une partie de l' « Été ».

Les langues mortes ont aussi apporté leur tribut d'hommages à ce poème moderne. L' « Hymne » final était traduit en latin par un anonyme en 1775 (in-4), et toutes les « Saisons » rendues en vers latins par R.-T. Brownwell en 1795 (Londres, in-8). Un Français, Favières, « conseiller au parlement », est l'auteur d'un poème « *Ver*, carmen pentametrum », que la Bibliothèque Nationale n'a pu nous fournir. Nous ne savons si c'est là encore une traduction du poème anglais.

Enfin il nous reste à noter une traduction hébraïque de L. Lévy (Berlin, 1842).

CHAPITRE VII

LA PERSONNE ET LE CARACTÈRE DE THOMSON

Le poète dont nous avons ainsi observé la vie année par année nous est maintenant assez sûrement connu pour que nous puissions apprécier à leur valeur les jugements divers qui ont été exprimés sur sa personne. Johnson ne lui était pas bienveillant. Le double défaut chez Thomson d'être Écossais et d'être libéral suffirait évidemment à expliquer un peu de prévention chez le biographe. Et malheureusement le portrait tracé par lui avait toute chance de déterminer l'image qui se graverait dans l'esprit du public. Nous savons qu'il y a lieu de rectifier sur plus d'un point les indications du Docteur.

Il n'a pu connaître Thomson que quand ce dernier approchait de la quarantaine; mais, même en tenant compte de ce fait, la peinture qu'il nous donne est en contradiction avec ce que nous montrent les renseignements directs. « Il était, dit-il, de physionomie épaisse; son visage était grossier, sans animation et sans aucun attrait [1]. » On l'a cru sur parole; et, complétant ces premières indications, on s'est figuré Thomson comme petit [2], gros, laid et gauche. En réalité il était grand; Johnson du reste l'a noté. Cet embonpoint que Thomson lui-même a raillé avec une bonne grâce spirituelle pouvait convenir peu à un barde. Le pauvre Collins, maigre,

1. « Thomson was of stature above the middle size, and « more fat than bard beseems », of a dull countenance, and a gross, unanimated, uninviting appearance. »

2. « The heavy, silent little man », dit de lui M. Ed. Gosse dans un portrait d'ailleurs bienveillant (*Eighteenth Century Literature*, p. 227).

pâle, et sur qui s'était posée déjà l'ombre d'un mal terrible, avait sans doute, mieux que notre Écossais robuste et épanoui, le physique de l'emploi. Mais nous pouvons être assurés que cette corpulence n'était pas exagérée ni grotesque. Il suffit de nous rappeler qu'aux approches de la cinquantaine Thomson prenait encore plaisir à franchir à pied les seize kilomètres qui le conduisaient de Londres à Richmond. — Quant à son visage et à sa physionomie, nous les jugerons plutôt par les témoignages des peintres qui ont fixé ses traits que par les souvenirs de Samuel Johnson. Le portrait d'Aikman [1], représentant le poète à 25 ans, nous met en présence d'un visage ouvert, expressif, souriant et cependant correct de lignes. Onze ans plus tard, un peintre du nom de Slaughter fixe sur la toile les traits de Thomson arrivé à la maturité [2], et ce double caractère s'y retrouve encore d'une régularité qui n'exclut pas la vie ni la chaleur. Enfin le portrait de Paton, peint dans les dernières années de la vie [3], nous montre à coup sûr l'écrivain vieilli et alourdi. Les traits sont devenus plus forts; le nez et

1. C'est celui qui est encore conservé à Hagley et que Pitt déclarait être « beastly like ». Une note, signée Ann Forbes, qui est jointe à l'exemplaire de l'édition princeps des « Saisons », à la Bibliothèque de l'Université d'Édimbourg, se rapporte à une esquisse faite par Aikman « vers 1720 ». C'est presque certainement une erreur pour 1725. Le portrait a été gravé en 1761 par Basire pour la grande édition de 1762.

2. Il se trouve à Dryburgh Abbey, la résidence des Buchan, et porte à l'envers de la toile cette inscription de la main du comte : « Procured for the Earl of Buchan by his friend, Richard Cooper, Esq., engraver. Thomson and his friends, Dr. Armstrong, Peter Murdoch, etc., used to frequent Old Slaughter's Coffee House, London, and his portrait was painted at that time by Slaughter, a kinsman of old Slaughter.

BUCHAN. »

« Dec. 3, 1812. »

Le *Gentleman's Magazine* de décembre 1736 publiait une pièce de vers signée G. W. (Gilbert West) avec ce titre :

« On Mr. Thomson's picture drawn by Mr. Slaughter, with the figure of Liberty in his Hand, as describ'd by him in his Poem on that subject. » — Un des vers relève ainsi l'exactitude de la ressemblance :

« Correct, tho' free, and regular tho' warm ».

3. En 1746. Il a été gravé en 1761 par Basire pour l'édition de 1762. Il a été donné en 1858 à la National Portrait Gallery par miss Bell, de Spring-Hall, la petite-nièce du poète.

Mentionnons encore parmi les portraits connus de Thomson la miniature d'Ednam (voir p. 190 et n. 2) qui est peut-être une réduction du tableau de Slaughter, et celui qui fut exécuté en 1791 par William Berry, et que mentionne une note manuscrite dans l'exemplaire des « Saisons » donné par Buchan à la Bibliothèque de l'Université d'Edimbourg.

les lèvres se sont épaissis; le menton, que coupait gracieusement une fossette, est devenu un double menton. Mais même alors, sous un front large et haut, les yeux ont conservé une beauté de forme et un éclat qui suffiraient à sauver ce visage de la laideur ou de la banalité.

La même prévention injuste se retrouve dans quelques-uns des jugements portés sur les façons de vivre et sur les mœurs de Thomson. Shenstone, ce campagnard plein d'affectation et de prétentions à l'élégance, jugeait très vulgaires les manières et l'apparence de l'ami des Lyttelton et des Pitt[1]. Ces manières étaient seulement franches et simples, et nous pouvons supposer que c'était un des charmes que trouvaient à la société du poète les grands seigneurs qui cultivaient son amitié. Quant à son aspect et à sa mise, il paraît bien qu'à la fin de sa vie, après la ruine de son rêve d'amour, il les ait négligés, au risque d'être sévèrement jugé par les raffinés du genre de Shenstone ou d'Horace Walpole. Mais ni la dignité, ni la simple aisance qui lui étaient naturelles ne disparaissent sous ces dehors inélégants. La vérité nous est donnée par cette appréciation du vieux Robertson : « Thomson n'était ni un petit-maître ni un rustre[2] ».

Johnson a eu le tort d'accueillir un témoignage très suspect, et de se faire trop légèrement le complice de quelques accusations injurieuses. Savage lui avait raconté qu'une dame, après avoir lu les « Saisons », concluait que le poète devait être « un « grand amoureux, un grand nageur, un homme d'une rigou« reuse frugalité ». Or, ajoutait l'affreux bohème qui a si souvent imposé à Johnson, Thomson n'a jamais connu dans

1. A la fin d'un exemplaire des œuvres de Thomson se trouve cette note manuscrite de la main de Shenstone : « Mr. Thomson was at the Leasowes.... He had nothing of the gentleman in his person or address; but he made amends for this deficiency by his refined sense, spirited expressions, and manner of speaking not unlike his friend Quin. » (Voir *The London Gentleman's Mag.*, March 1823, p. 226.)

2. « Thomson was neither a petit-maître nor a boor; he had simplicity without rudeness, and a cultivated manner without being courtly. » (Park's *Memoranda.*) — Il semble même n'avoir pas en tout point dédaigné les élégances mièvres qui étaient alors de mode. Il avait trois cachets qu'a possédés son neveu, James Craig, et dont les empreintes se trouvent jointes à l'exemplaire donné par Buchan, à la Bibliothèque de l'Université d'Edimbourg. L'un reproduit ses initiales au milieu d'une couronne de fleurs, un autre représente trois flèches, et le dernier figure Cupidon lançant un trait.

l'amour que le plaisir des sens, il ne s'est peut-être pas mis une seule fois dans l'eau froide, et il ne s'est jamais privé d'aucun des plaisirs qui se sont présentés à sa portée. La recherche d'une méchante antithèse a poussé ce jour-là Richard Savage à une méchante action. L'ami qui l'avait soutenu et protégé de sa bourse, de son talent et du prestige de son honneur aurait dû rester pour lui à l'abri d'aussi ridicules accusations[1]. Nous en retiendrons tout au plus que notre poète aimait à vider avec ses amis les bouteilles qu'il avait laissées vieillir dans sa cave. On sait que la sobriété n'était pas vertu courante, parmi les gens de lettres, ni du reste dans aucune classe de la société anglaise, au XVIII[e] siècle. Johnson qui, lui du moins, avait le droit de juger ce défaut, s'en offusquait moins quand il le rencontrait chez ses meilleurs amis, comme Boswell ou Goldsmith. Mais jamais du reste, chez Thomson, ce travers n'est devenu rien de semblable au vice qui a contribué à dégrader ce même Savage. Nous savons d'autre part ce qu'il faut penser du reproche de n'avoir connu que l'amour grossier. La correspondance du poète avec miss Young, les vers consacrés à son Amanda, l'incurable blessure que lui a laissée l'issue malheureuse de son amour, tout cela nous a appris de quelle passion élevée et puissante a battu le cœur de Thomson[2]. On dit cependant que dans ses propos avec ses compagnons ordinaires, il lui arrivait de s'exprimer sur le sujet des femmes et de l'amour, avec autant de liberté qu'aucun autre assistant. Le fait est possible. Moins encore que la sobriété, la décence du langage ne caractérisait les contemporains de Swift, de Pope et de Voltaire[3]. Ce qui importe davantage, c'est que, au contraire de ces trois écrivains, les plus grands parmi ceux qu'a pu connaître Thomson,

1. N'a-t-il pas voulu simplement « faire poser » le trop confiant Johnson? Il lui est arrivé dans ses œuvres de mentionner Thomson, et il le fait en des termes qui témoignent d'une estime reconnaissante :

> « And, Thomson, in this praise thy merit see :
> The tongue that praises merit, praises thee. »
> (*The Wanderer*, canto I, v. 327, 328.)

2. Voir p. 138 et suiv.
3. « The bachelor society of that day, not only Wycherleys and Cromwells, but the more virtuous society of Addison and his friends was not remarkable for any exalted tone about women. » (LESLIE STEPHEN, *Life of Pope*, chap. IV, p. 100.)

jamais il n'abaissa son talent à l'expression de pensées viles ou d'images libertines. Johnson enfin a-t-il cru à cette horreur du poète pour l'eau froide? On sait pour quelles raisons toutes personnelles le Docteur ne devait trouver rien d'invraisemblable à pareille accusation. Ce qui est vrai c'est que jamais Thomson n'a eu le souci de l'élégance ni de la richesse des vêtements. Nous avons noté déjà qu'à la fin de sa vie cette insouciance s'aggrava considérablement.

C'était une des manifestations de ce qui fut le gros défaut de sa nature : une indolence à laquelle il s'abandonna de plus en plus, à mesure que les années pesaient plus lourdement sur lui. Encore faut-il bien faire la part de l'exagération et de la fantaisie dans tout ce qu'on a dit à ce sujet. A lire certaines anecdotes et certains jugements, on se représenterait Thomson comme « une tonne de chair », moins capable d'ailleurs de mouvement et d'activité que sir John Falstaff. Lui est-il arrivé de manger, sur l'espalier, la moitié vermeille d'une pêche, sans retirer ses mains de ses poches[1]? Cela prouverait sans doute que chez ses amis, dans les jardins d'Eastbury ou de Hagley, il était à l'occasion capable d'une gaminerie. Cela prouverait encore qu'il était moins fin gourmet que nous ne l'aurions cru. Le poète qui a si bien parlé des fruits n'a jamais dû les manger si mal[2]. Mais ne serait-il pas absurde de prétendre trouver dans une pareille anecdote, fût-elle véridique, un trait de caractère?

Il est plus certain qu'il aimait à rester tard au lit. Lui qui avait vu dans sa jeunesse tant d'admirables levers de soleil, qui nous a laissé de ce spectacle de radieux tableaux, et qui ne ménage pas aux paresseux attardés sur l'oreiller les objurgations indignées[3], il avait fini, dit-on, par adopter midi pour

1. Nous ne savons quelle est l'origine de ce pittoresque « document ». Il nous est fourni par un écrivain américain qui l'accompagne d'autres preuves également probantes de la paresse de Thomson :

« He was once seen to bite out the sunny side of a peach with his hands in his pockets. A lover of music, he did not fatigue himself with blowing a flute or flourishing a fiddle-bow, but kept an Æolian harp in his window, and listened to the nightingale.... » (T. TUCKERMAN, *Thoughts on the Poets*, New-York, 1846, p. 96.)

2. Il note précisément cette enveloppe, très riche de couleur, mais très désagréable au contact qui protège le fruit : « the downy peach » (*Autumn*, v. 676).

3. *Spring*, v. 241 et suiv.; *Summer*, v. 67 et suiv.

l'heure de son lever [1]. Il avait tort évidemment. Mais, n'oublions pas qu'il travaillait volontiers la nuit et se couchait souvent au petit jour. En somme, ce détail si souvent rapporté prouve une distribution peu raisonnable de son temps, plutôt qu'un sacrifice de ce temps à l'oisiveté. L'indolence de Thomson a consisté dans une réelle aversion pour le mouvement, les déplacements, les aventures de route et d'auberges, mais surtout pour cette agitation égoïste et fiévreuse qui poursuit la richesse et les biens du monde. Il a un jour ainsi perdu, par dédaigneuse nonchalance, la charge dont il vivait. Il ne semble pas qu'il s'en soit jamais repenti. La fortune ne lui paraissait pas valoir un effort pour l'atteindre. Mais cet indolent à qui, pour une lettre à rédiger, la plume était lourde « comme rame en galère » fut un écrivain singulièrement actif et très fécond. Jusqu'à son dernier jour, il a repris, limé, développé son poème des « Saisons ». L'œuvre de la fin de sa vie, « le Château d'Indolence », se déroule dans une forme artistique où les difficultés techniques sont à plaisir accumulées. Enfin sa vie n'a pas été longue, et l'œuvre qu'il a fournie suffirait à la réputation de plus d'un laborieux. Elle n'est pas inférieure au chiffre considérable de 20 000 vers.

Nous pouvons donc négliger, sans plus nous y arrêter, les attaques de critiques malveillants [2], le reportage posthume de bavards peu scrupuleux [3], ou certaines petites anecdotes scan-

1. Lettre de Cave à Birch, citée plus haut (voir p. 130, n. 1.)
Dans les *Memoranda* de Park nous lisons :
« Park. I hear he kept very late hours?
Robertson. No, sir, very early : he was always up at sunrise, but then he had never been in bed. »

2. « He (Johnson) allowed high praise to Thomson as a poet; but when one of the company said he was also a very good man, our moralist contested this with great warmth, accusing him of great sensuality and licentiousness of manners. » (Boswell's *Johnson*, Mai 1768.)
De son côté Boswell, parlant en son propre nom, s'exprime ainsi dans sa « Vie de Johnson » : « My own notion is that Thomson was a much coarser man than his friends are willing to allow ».

3. John Taylor, qui nous a transmis, en l'imputant à Chalmers, l'histoire controuvée du mariage secret de Thomson, met en scène un autre personnage pour lui attribuer un jugement très malveillant sur notre poète :
« The character of his (Thomson's) works and the conduct of his life were essentially different.... My friend Mr. Donaldson who resided at Richmond when Thomson lived at the same place, and was very intimate with him.... assured me that when once in company with Thomson, and several gentlemen were speaking of the fair sex in a sensual manner, Thomson expressed his admiration of them in more beastly terms than

daleuses qui, pour la vraisemblance et pour l'atticisme, sont dignes de Pigault-Lebrun ou de Paul de Kock [1]. La vie de Thomson et son œuvre, où ne se trouve pas « un seul vers qu'en mourant il voulût effacer [2] », sont le véritable commentaire et l'éclatante justification de ce jugement que nous ont laissé ses amis : « Il fut, à tous égards, un *gentleman* [3] ».

Il fut plus et mieux encore. Il fut un homme d'un grand cœur. Sous des dehors dont la simplicité a pu tromper quelques « snobs », il y avait chez lui un fond d'extrême sensibilité [4] et de bonté exquise. Jamais homme n'a eu moins d'ennemis. Jamais homme n'a eu plus d'amis, ni de plus divers, ni de plus inaltérablement dévoués. C'est le fait le plus frappant qui se détache de l'histoire de sa vie que cette séduction exercée sans artifice, sans coquetterie ou besoin de plaire, par la seule et involontaire influence d'une nature droite, aimante et sincère, sur tous ceux qui l'ont approché. Qu'on se rappelle les éléments hétérogènes qui ont composé le groupe de ses amis. La liste en va de Richard Savage, le chevalier d'industrie paresseux, menteur et fanfaron, qu'il aimait sans doute

any of the company, and such as, though I well remember, I do not think proper to preserve.... » (*Records of my Life by the Late* JOHN TAYLOR, vol. I, chap. XV, p. 185.)

1. « I have heard or read an anecdote of his conduct while living in the family of Lord Binning given as characteristic of his sensibility and indolence. A young lady of the family had attracted his passionate admiration. The ceiling was slight; the lover contrived to bore a hole through which he could enjoy a bird's eye view of what passed in his mistress's chamber. One evening she and her maid were alarmed by the loud snore of a person asleep. The peeping-hole was discovered, and the inhuman Abigail, by applying the candle to the orifice, roused the poor lover very abruptly perhaps from a dream of happiness. » (ROBERT HERON, *The Seasons with a Life*, etc., Perth, 1793, p. 9 et suiv.)

2. C'est la traduction donnée par de Barante du vers célèbre de Lyttelton : « One line, which dying he could wish to blot » (*Prologue to Coriolanus*).

3. « Lord Chatham, Lord Temple, Lord Lyttelton, Sir Andrew Mitchell, Dr. Armstrong, Mr. Gray, of Richmond Hill, and the oily man of God, I have often had the pleasure to hear on the subject of Thomson. All of them agreed in the testimony of his being a gentleman at all points. » (D. S. EARL OF BUCHAN, *Essays on the Lives* etc., p. 255.)

4. Les preuves les plus sérieuses nous en sont données par ces passages de ses lettres et de ses œuvres où s'exprime la vraie, la bonne sensibilité, celle qui s'émeut du malheur des êtres chers, et qui se traduit par des actes. Nous pouvons noter en outre combien vivement le poète ressentait les émotions d'ordre esthétique : « Thomson was so oppressed by a passage in Virgil or Milton when he attempted to read, that his voice sunk in ill-articulated sounds from the bottom of his heart. » (D'ISRAELI, *Literary Characters* : Enthusiasm, p. 142.)

pour ce qu'il aurait pu être plutôt que pour ce qu'il était, jusqu'aux noms les plus illustres et les plus respectés de la société de son temps. Il semble qu'il désarme les jalousies les plus inquiètes. Il gagne sans effort la bienveillance des poètes ses confrères. Pope le traite sur un pied d'intime familiarité [1], collabore à son œuvre avec zèle et avec bonne foi, et n'a pas à son adresse une seule épigramme. Des hommes que séparait une hostilité violente se trouvent rapprochés dans une commune amitié pour lui : Pope et Hill, par exemple, ou Hill et Quin. Il trouvait tout naturel de solliciter de Pope un secours pour le vieux Dennis; et il l'obtenait. Il s'est fait de nouveaux amis jusqu'à la fin de ses jours, et ces derniers venus n'ont pas été les moins chers ni les moins dévoués : témoin Lyttelton et Collins. Mais il n'a jamais perdu que par la mort ceux qu'il s'était attachés [2].

Voilà le caractère dominant de cette âme, tel qu'il ressort de toute la vie que nous avons racontée. James Thomson, avec son accent provincial, sa mise négligée et sa bonhomie nonchalante, sans le charme des dehors, et sans la fascination de l'esprit, a exercé, sur un grand nombre d'hommes distingués et sur quelques hommes supérieurs, l'influence qui peut rayonner d'une âme d'élite. C'est à sa bonté simple et large qu'il dut cette puissance, et avec elle les meilleures joies de sa vie.

N'avions-nous pas raison d'annoncer que sa biographie, à défaut d'aventures pathétiques ou de piquantes curiosités psychologiques, placerait cependant devant nous un spectacle qui a bien son intérêt et sa beauté?

1. Il lui avait envoyé, pendant le voyage de Thomson en France et en Italie une épître versifiée. C'était un rare privilège. Mais il n'a pas inséré cette pièce dans ses œuvres et en a transporté une partie dans sa célèbre épître à Arbuthnot.

« Park. Pope, as I have heard, used often to visit Thomson?

Richardson. Yes, frequently. Pope has sometimes said : Thomson, I'll walk to the end of your garden, and then set off to the end of Kew-foot-lane and back. Pope, Sir, courted Thomson, and Thomson was always admitted to Pope, whether he had company or not.... » (Park's *Memoranda*.)

2. Il n'a jamais manqué de leur donner dans ses œuvres une place qui les fait participer à son immortalité : témoin Aikman, Hammond, miss Stanley, Talbot et Rundle.

DEUXIÈME PARTIE

LE POÈTE

Introduction. — Exposition.

Les véritables événements de la vie de Thomson, ce sont les œuvres que nous allons maintenant étudier. Ce modeste a été un révolutionnaire. Cette âme simple, sans complications ni détours, a donné aux lettres anglaises une production touffue, d'une extrême variété. Nous nous proposons de l'examiner en détail. Nous insisterons d'abord et plus particulièrement, sur le poème original et puissant des années de jeunesse, qui a consacré la gloire de l'écrivain. Lui-même a bien senti qu'il avait mis là le meilleur de son génie. Nous nous arrêterons aussi sur le poème délicieux de ses dernières années, où se révèle un talent assoupli, mûri et affiné. Mais nous ne passerons pas sous silence les œuvres qui séparent ces deux floraisons extrêmes. Sur la même tige, pendant ce long intervalle, se sont ouvertes successivement quelques fleurs pâles et frêles; d'autres, larges et nourries d'une sève généreuse, ont manqué de cette subtile harmonie, de cette eurythmie qui fait la beauté, et qui signale les fleurs parfaites et les chefs-d'œuvre. Nous rechercherons dans les petits poèmes, et jusque dans les vers de l'adolescent, les traces ou les promesses du génie qui a inspiré les « Saisons » et le « Château d'Indolence ». Et, dans l'énorme poème de « La Liberté », dans les six pièces données au théâtre, nous étudierons les aspects nouveaux que peut présenter le talent du poète, en même temps que nous constaterons les causes pour lesquelles, dans cette voie, cet effort robuste et vaillant était voué à l'insuccès.

LIVRE I

« LES SAISONS »

CHAPITRE I

LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA POÉSIE ANGLAISE AVANT « LES SAISONS »

I

La raison d'être de cette étude. — A quels noms elle doit s'attacher.

Thomson, disions-nous, a été en poésie un révolutionnaire, un de ces initiateurs qui provoquent — ou, selon d'autres, qui attestent et qui consacrent une modification du goût, un changement de direction dans la marche de l'art. Et d'autre part, il est d'une vérité banale de dire qu'en ramenant la nature dans la poésie il n'a fait que suivre l'inspiration constante du génie anglais. Nous aurons à préciser ces deux affirmations, à montrer comment elles s'accordent et se complètent. Pour cela, après avoir rappelé brièvement quelle a été l'importance, dans l'histoire de la littérature anglaise, du sentiment de la nature; après avoir exposé ce qu'il était devenu vers le début du XVIIIe siècle; après avoir ainsi placé le poème de Thomson dans son cadre naturel, dans le milieu où il s'est produit, nous apprécierons l'œuvre elle-même. Nous verrons alors comment elle se rattache à la tradition nationale et

comment elle s'en éloigne; par où elle se sépare de l'école littéraire au milieu de laquelle elle a surgi, et par quels points au contraire elle s'y relie.

La tâche serait longue s'il nous fallait poursuivre notre recherche dans tout ce qui eut un nom et une valeur durant les trois siècles qu'avait déjà vécu la littérature moderne de l'Angleterre lorsque Thomson y vint fixer sa place. Mais, si l'étude des talents d'arrière-plan est, au même titre que celle des génies dominateurs, la tâche de l'histoire et de l'érudition, il n'en va plus nécessairement ainsi de la critique littéraire ou artistique. Pour qui veut établir la filiation d'un individu avec les ancêtres de qui procède son génie, ce n'est pas dans les masses confuses des esprits moyens qu'il convient de chercher. Dans la vie de l'art, ce qui est médiocre est sans valeur; ce qui est grand existe seul. Ce qui est banal est stérile et disparaît; seules les œuvres hors ligne sont fécondes, et leur vie se prolonge dans les œuvres nouvelles qu'elles inspirent. C'est là, nous pouvons le noter, une des graves objections qui s'élèvent contre certaine conception, fort en faveur aujourd'hui, du mouvement et de la progression dans la littérature. Le terme d'évolution emprunté aux sciences naturelles et appliqué aux choses littéraires risque fort de n'y être qu'une décevante métaphore. Nous en pouvons faire ici une double constatation. — Dans le monde des organismes solidaires, il n'y a pas de solution de continuité. Chaque être est étroitement déterminé par ses ancêtres directs; et leur influence est d'autant plus puissante qu'ils sont plus voisins de lui dans le temps. Dans le monde des esprits et des arts, au contraire, l'être de génie peut s'isoler violemment et impérieusement des productions qui l'ont précédé. Un Chaucer, un Shakespeare, un Molière, un Gœthe donneront aux lettres une œuvre où la part de ce qui est antérieurement acquis et par eux hérité compte, au jugement de l'esthétique, pour bien peu, à côté de ce qui est l'apport de leur génie propre. — En second lieu, dans l'évolution des organismes, les individus pèsent d'un faible poids. Les divergences qui, chez l'un d'eux, peuvent être le point de départ d'une évolution nouvelle apparaissent comme partielles et de peu d'importance. Il faut l'accumulation de circonstances favorables pour qu'elles deviennent un élément actif de modification de l'espèce. Et, à sup-

poser même un individu doué d'un caractère particulier fortement accusé, son influence isolée sur les générations suivantes ira s'affaiblissant de plus en plus et finira par s'éteindre. Au contraire, un grand esprit ou un chef-d'œuvre se distinguent vivement dans le milieu où ils paraissent, soit qu'ils tranchent par le contraste d'une originalité vigoureuse, soient qu'ils élèvent à une puissance suprême les caractères déjà manifestés par d'autres. Et non seulement ils se placent hors de pair, mais leur action peut s'exercer sans diminution d'effet à travers les siècles. Elle peut échauffer, à des centaines ou des milliers d'années d'intervalle, une âme congénère qui demeure insensible aux influences ambiantes. Thomson rêvant au « Château d'Indolence » oublie tout ce qui occupe ses contemporains pour suivre les tableaux lumineux et la riche musique de Spenser; Chénier écrivant ses pures idylles n'entend point ce que produit autour de lui la littérature de son siècle : son oreille est pleine des accents de cette voix grave et merveilleusement mélodieuse dont lui parle la poésie grecque [1].

Pour savoir quel rôle a joué le monde des choses dans la littérature anglaise, nous consulterons donc seulement les plus grands parmi les maîtres, assurés que, si même la réponse fournie par leurs œuvres pouvait n'être pas d'accord avec celle que donneraient les productions moins célèbres, nous connaîtrions néanmoins véritablement, avec l'esprit des œuvres d'élite, l'esprit même, l'esprit vivant et fécond de cette littérature.

Les grands poètes anglais ont eu cette intuition d'une parenté des génies à travers les âges, et nous pouvons leur demander la liste de ces noms qui résument l'originalité, la

1. On entend de reste que nous ne présentons pas ici une réfutation de la théorie de M. Brunetière. Sa doctrine de l'évolution considère les genres, non les individus. Toute la science et toute l'éloquence dont il l'appuie peut laisser subsister bien des doutes. Le Darwinisme, vidant de toute réalité le concept du genre, ne connaît que les individus : il peut paraître singulier que la critique artistique s'appuie sur le Darwinisme pour faire du genre l'objet essentiel de son étude. Ce n'est pas le lieu d'entrer dans pareille discussion. Mais les disciples sont tentés de donner aux idées du maître une extension qu'il n'a pas demandée pour elles. Ce sont ces conséquences injustifiées que nous avons en vue. Entre le monde des choses littéraires et celui des êtres organisés M. Brunetière a montré certaines analogies possibles; il n'est pas inutile de signaler aussi des oppositions et des contrastes certains.

puissance et la beauté des lettres anglaises. « Milton », écrit Dryden, « fut le fils poétique de Spenser;... car nous avons « nos descendants en ligne directe et nos clans, aussi bien que « d'autres familles. Spenser laisse entendre plus d'une fois « que l'âme de Chaucer avait été transfusée en lui, et qu'il « avait été engendré par le vieux poète mort depuis deux « cents ans [1]. » — Pope ajoute avec justice un nom à cette liste : « Il est facile de retracer le cours général de notre « littérature : Chaucer, Spenser, Milton et Dryden en sont « les principaux points de repère [2] ». Nous aurons complété l'énumération, si nous y joignons le nom de Pope lui-même, représentant éminent d'une école importante; si surtout nous y inscrivons celui du plus illustre de tous, de ce Shakespeare que Dryden et Pope admiraient l'un et l'autre. S'ils omettent son nom, c'est sans doute parce qu'ils le trouvent trop grand pour être rattaché même à une telle famille. Aucun critique n'a pu nous apprendre quel fut le père du génie de Shakespeare; aucun poète n'a émis la prétention d'être son descendant ou son héritier.

II

Geoffrey Chaucer.

Le sentiment de la nature se montre, très vif et très précis, chez le plus vieux des grands poètes de l'Angleterre, chez ce Chaucer dont l'œuvre clôt une longue période littéraire et ouvre l'ère moderne de la poésie. Ses sujets ont été ceux de ses contemporains, ceux des siècles antérieurs. Il a traduit nos trouvères, et, grâce à lui, s'est déroulé dans la langue des Anglais le *Roman de la Rose*, avec la longue théorie de ses pâles et froides allégories. Il a fait son œuvre capitale d'éléments où se retrouvent toutes les inspirations et

1. « Milton was the poetical son of Spenser,... for we have our lineal descents and clans, as well as other families. Spenser more than once insinuates that the soul of Chaucer was transfused into his body, and that he was begotten by him two hundred years after his decease. » (*Preface to Fables.*)

2. « It is easy to trace the general course of our literature : Chaucer, Spenser, Milton and Dryden are the chief landmarks. »

toutes les aspirations du moyen âge, depuis le noble idéal chevaleresque et religieux des romans jusqu'au réalisme cynique des fabliaux. Mais à ces matériaux que le long labeur des siècles passés avait infructueusement maniés et brassés, il sut ajouter l'art, grâce auquel ces éléments confus s'organisèrent et prirent vie. Aux œuvres diffuses, amorphes, sans discipline, sans unité, sans charpente intérieure et sans harmonie avec la réalité, il fit succéder un poème concis dans son large cadre, fortement uni dans sa variété, partout merveilleusement plein de mouvement et de vérité. Et c'est ainsi que, s'il n'a pas atteint la tragique et sublime grandeur de Dante, il a, plus complètement que l'auteur de la « Divine Comédie », donné une expression artistique à cet effort de plusieurs siècles qui menaçait de ne laisser derrière lui qu'impuissance et stérilité.

Le même don de sympathie vibrante et de précision dans l'observation, qui lui permet de comprendre les hommes au milieu desquels il vit et de les faire passer dans ses poèmes, si vivement crayonnés, si vrais et si vivants, le même don Chaucer l'applique à l'observation de la nature. Là aussi il remplace les indications vagues et banales qui se rencontrent dans les poèmes d'autrefois par la notation franche et fortement énoncée d'impressions qu'il a directement ressenties.

Les exemples à citer seraient aussi nombreux que les pages du poète, car il décrit volontiers tout et à tout propos. Ce qu'il a surtout au cœur cependant, c'est l'amour des choses de la campagne. Il en retrace avec complaisance les aspects, même les plus simples et les plus ordinaires. Son œuvre est remplie des êtres, des formes, des sons et des parfums de la nature rustique. Les pèlerins des « Récits de Cantorbéry » cheminent vraiment sur une route anglaise, au milieu des champs et des plaines, à travers les villages et les bourgs de la vieille Angleterre. Tout le poème est baigné de grand air et de lumière, et partout la nature fait un chaud et solide fond de tableau à la cavalcade bigarrée. C'est un des caractères par lesquels le poème se sépare le plus profondément de son modèle italien. Tandis que les égoïstes causeurs du « Décaméron » sont, par le poète aussi bien que par leur propre décision, isolés du reste du monde, tandis qu'ils ne vivent qu'une existence toute mentale, les personnages de Chaucer doivent en partie leur relief

et leur vérité dramatique au contact toujours senti de la nature ambiante [1].

Aucune recherche, d'ailleurs, aucune affectation dans ce rappel du monde extérieur. Les effets qui reviennent le plus souvent sont ceux-là mêmes qui depuis longtemps approvisionnaient les trouvères de fades lieux communs : la marguerite et la rose, le chant des oiseaux, la fraîcheur du matin et la beauté du printemps. Mais la différence est grande entre ces images pâles, estompées et sans relief, purs exercices de virtuoses où se révèle bien rarement un détail précis de chose vue, et les tableaux solidement peints de Chaucer où, dans un contour précis et ferme, les objets se détachent vivement, dégageant une impression nette et vigoureuse parce qu'ils reproduisent une sensation sincère et forte.

Qu'on se rappelle, entre mille traits analogues, cette brève notation d'une aurore :

« L'alouette affairée, messagère du jour, — salue de sa « chanson le gris matin, — et l'ardent Phébus s'élève si « radieux — que tout l'orient rit à sa vue, — et de ses rayons « il sèche dans les bosquets toutes les gouttes argentées des « feuilles [2]. »

1. Les exemples abondent. On connaît surtout le début du Prologue. Voici un passage plus intéressant encore :

« Our hoste sey wel that the bryghte sonne
The ark of his artificial day hath ronne
The fourthe part, and half an houre, and more;
And though he were not depe expert in lore,
He wiste it was the eightetethe day
Of April, that is messager to May;
And sey wel that the shadwe of euery tree
Was as in lengthe the same quantitee
That was the body erect that caused it.
And therfor by the shadwe he took his wit
That Phebus, which that shoon so clere and bryghte,
Degrees was fyue and fourty clombe on hyghte. »
(*Introduction to the Man of Law 's Prologue.*)

2. « The bisy larke, messager of daye,
Saluëth in hir song the morwe graye;
And fyry Phebus ryseth up so brighte,
That all the orient laugheth of the sighte,
And with his stremes dryeth in the groves
The silver dropes, hanging on the leves. »
(*The Knightes Tale*, 633-638, Clarendon Press edit.)

[Nous ne gardons pas cependant la leçon de cette édition qui donne au quatrième vers « lighte », moins satisfaisant que « sighte ».]

Ou cette description d'une forêt au renouveau :

« De grands chênes s'y élevaient — sous lesquels le gazon de « teinte si vive — avait fraîchement poussé, et chaque arbre « croissait à huit ou neuf pieds de ses voisins — et déployait « ses larges branches, chargées de feuilles nouvelles, — qui, « épanouies, masquaient l'éclat du soleil, — quelques-unes « très rouges, et d'autres d'un vert clair et gai [1] ».

Il y a manifestement là, dans la minutie de l'observation et dans la justesse de touche de la peinture, quelque chose que le moyen âge n'avait pas connu, pas même dans les vers gracieux, trop parés et trop spirituels, du rondeau célèbre de Charles d'Orléans.

C'est cette précision aiguë de la vision qui sauve de la monotonie les descriptions si fréquentes d'oiseaux, d'arbres et de fleurs. Dans une forêt, Chaucer donne à chaque arbre sa physionomie propre. De chaque oiseau il connaît et il note le chant, l'aspect, le mouvement particulier [2]. Il voit tous les détails des objets, et en même temps il sympathise avec toutes les manifestations de la vie des choses. Voyez ce que lui suggère une averse de printemps :

« Quand les douces ondées de la pluie tombent mollement, —

1. « In which were oakis grete, streight as a line,
Under the which the grass, so freshe of hew,
Was newly sprong, and an eight fote or nine
Every tre wel fro his fellow grew,
With braunchis brode, ladin with levis new,
That sprongin out agen the sonne shene,
Some very red, and some a glad light grene. »
(*The Flour and the Leafe.*)

2. « There sat I down among the faire flouris
And saw the birdes tripping out of ther bowris,
There as they restid' hem had al night,
They were so joyful of the day' is lyght,
They began of Maye for to done honouris.

They condin wel that service all by rote,
And there was many a ful lovely note,
Some songin loude as they had yplained,
And some in other manir voice yfained
And some songin al out with the ful throte.

They proynid' hem and madin 'hem right gay,
And daunsidin, and leptin on the spray,
And evirmore were two and two in fere », etc.

Tout ce passage a été cité et traduit par M. Taine, *Littér. angl.*, vol. liv. I, chap. III.

« que le sol bien souvent — exhale de bienfaisantes vapeurs, « — et que chaque plaine se pare richement — d'une fraîche « verdure; que les petites fleurs — éclosent çà et là dans les « champs et les prairies, — si bonnes et si bienfaisantes sont « ces ondées, — qu'elles renouvellent ce qui était vieux et « mort — pendant l'hiver; et, de toutes les semences, — sor- « tent les plantes; si bien que chacun — se sent, à la venue « de la saison nouvelle, tout joyeux et léger [1]. »

Et cependant ces descriptions directes ne sont pas tout ce qui révèle chez Chaucer le sentiment et l'amour de la nature. Son style emprunte à tout moment au souvenir de la vie des plantes et des oiseaux des notes qui lui communiquent une fraîcheur et une animation exquises. Tantôt c'est une comparaison prolongée comme celle de Cressid avouant son amour :

« Tel le jeune rossignol timide qui s'arrête d'abord quand il « commençait à chanter, — parce qu'il entend la voix d'un « berger, — ou le bruit de quelqu'un agitant les haies, — et « qui, rassuré, déploie sa voix [2]. »

Plus souvent encore, c'est une indication rapide telle que celle qui complète la description du costume d'un jeune écuyer : « tout brodé, comme une prairie pleine de fraîches « fleurs blanches et rouges [3] ».

1. « When shouris sote of rain descendid soft,
Causing the ground, fele times and oft,
Up for to give many a wholesome air,
And every plain was yclothid faire

With newe grene, and makith smale flours
To springen here and there in field and mede,
So very gode and wholesome be the shours,
That they renewin that was old and dede
In winter time, and out of every sede
Springeth the herbe, so that every wight
Of this seson venith richt glad and light.... »
(*Troilus*, cité par Taine, vol. I, p. 187.)

2. « And as the newe abashed nightingale
That stinteth first whan she beginneth singe,
Whan that she heareth any heerdes tale,
Or in the hedges any wight stearinge,
And after siker doeth her voice outringe. »
(*Troïlus and Creseïd*, liv. III, 177-181.)

3. « Embrouded was he, as it were a mede
Al ful of fresshe floures, whyte and rede. »
(*T. C. The Prologue*, 89, 90.)

Ainsi, la nature, directement sentie, et rappelée avec un intarissable plaisir, figure partout dans l'œuvre du père de la poésie anglaise. Elle ne s'y montre pas, il est vrai, sous ses aspects exceptionnels, ni avec ses spectacles imposants ou grandioses. C'est la nature aimable et riante, telle qu'elle nous charme dans la jeune saison et dans les matinées radieuses. C'est bien celle qui convient à une littérature jeune elle-même, fraîche et pleine de promesses comme une aurore. Dans ces premiers chefs-d'œuvre nous ne trouvons pas seulement le souvenir, mais comme la sensation même de la campagne au printemps. On pourrait appliquer au poète le vers par lequel il résume le portrait du jeune seigneur : « il avait toute la fraîcheur du mois de mai[1] ». — « A lire Chaucer », dit M. Lowell, le poète-critique américain, « il semble qu'on marche, au lever « du soleil, sur le gazon couvert de rosée. »

III

Shakespeare.

Si Chaucer a le don de création dramatique, son poème est cependant avant tout narratif, et la description des choses y vient facilement prendre place. Il pourrait n'en être pas de même d'un pur dramaturge. On connaît de grands tragiques dont les personnages, merveilleusement analysés et fouillés, vivent dans un monde de passions et de pensées qui s'isole de la matière et ignore les réalités extérieures. Tout autre est le caractère du théâtre de Shakespeare. S'il n'était pas d'abord le plus grand des poètes dramatiques, on pourrait voir en lui le plus grand des poètes descriptifs, parce qu'il n'en est pas un qui, avec une plus admirable puissance, fasse paraître à nos yeux les objets du monde sensible, pas un qui ait plus constamment ni plus intimement mêlé à toute son œuvre les visions, les sensations et les impressions de la nature.

Il serait oiseux d'insister sur ce dernier point : ce serait la langue même de Shakespeare qu'il faudrait étudier. Qui ne

1. « He was as fresh as is the month of May. »
(*Ibid.*, v. 92.)

sait que ce style est fait de métaphores, embryonnaires ou pleinement écloses, pour lesquelles le poète puise avec une prodigieuse variété, avec une originalité et un bonheur merveilleux dans le réservoir des formes, des couleurs ou des sons du monde matériel? Il n'est pas une idée ou un sentiment, semble-t-il, qu'il ne traduise, ou au moins dont il ne colore ou ne fortifie l'expression par une image. Il aurait épuisé ce pouvoir d'expression des choses si un pareil trésor ne défiait la prodigalité la plus folle. « Shakespeare a possédé plus qu'aucun « poète le pouvoir de faire servir la nature à ses besoins « d'expression. Sa Muse impériale jongle avec la création « comme avec une marotte qui passe d'une main à l'autre; « il l'emploie à revêtir d'une forme sensible la plus capricieuse « pensée qui vienne flotter sur son esprit [1]. »

Ce serait un dessein plus réalisable de relever les tableaux insérés par le poète au milieu de ses drames, ou les coups de pinceau par lesquels il lui arrive sans cesse, au milieu de ses dialogues rapides et emportés par l'action, d'évoquer à nos yeux un objet, une scène, un vaste ensemble même, perçus aussitôt avec la netteté aiguë et l'éblouissante clarté que l'éclair projette sur un paysage.

Les poèmes de jeunesse sont là pour nous dire avec quelle puissance et quel « gusto » Shakespeare se laisserait aller au plaisir de décrire, si son génie dramatique n'avait impérieusement écarté la tentation. Les mythologiques amours de « Vénus et Adonis » ont pour cadre un paysage tout anglais, richement et complaisamment peint, et tout rempli des notations précises de la vie rustique. Mais le dramaturge nous présente rarement une description prolongée. Encore ces tableaux ne sont-ils jamais des hors-d'œuvre; ils ont toujours une valeur dramatique. Est-il besoin de rappeler ces fragments qui figurent dans toutes les anthologies, qui tous y brillent comme d'incomparables morceaux de bravoure, et qui tous cependant ont perdu quelque chose de leur éclat et de leur beauté comme un fragment isolé de la mosaïque dont les valeurs voisines

1. « Shakespeare possesses the power of subordinating nature for the purposes of expression, beyond all poets. His imperial muse tosses the creation like a bawble from hand to hand, and uses it to embody any caprice of thought that is uppermost in his mind. » (Emerson, *Essays* : *Nature*.)

complétaient la sienne? Qui n'a devant les yeux la mer en fureur telle que la contemplent avec effroi Desdémone et les Vénitiens sur la côte de Chypre [1], ou telle que nous l'entendons siffler et mugir autour du vaisseau de Périclès [2]? Le rêve de Clarence [3] nous montre le paysage mystérieux de l'abîme avec autant d'émouvante précision qu'Edgar en apporte à décrire la mer vue du haut de la falaise vertigineuse de Douvres [4]. La forêt de « Comme il vous Plaira », ou la sauvage retraite de Belarius dans « Cymbeline » ont pour nous une existence aussi réelle, un caractère aussi fortement imprimé sur notre imagination que ces prés et ces jardins de la campagne anglaise dont la fraîche vision reparaît, à toutes les périodes de la carrière du poète, dans des pièces telles que « Peines d'amour perdues », « Les Joyeuses Commères de Windsor » et le « Conte d'Hiver ».

Et quant à ces brèves évocations où l'on ne sait s'il faut plus admirer la magie avec laquelle la perception d'une chose réelle nous est suggérée ou l'effet dramatique tiré par le maître de cette présence des choses, est-il une seule de ses trente-sept pièces qui n'en fournisse plusieurs exemples? Il n'avait pas besoin de décors le peintre qui savait fixer ainsi en quelques mots la scène de « Roméo et Juliette » au pays des nuits tièdes et lumineuses :

« Ange brillant, tu es — radieuse comme cette nuit, et ton
« éclat égale — celui d'un de ces messagers ailés du ciel, —
« que les hommes contemplent étonnés... — quand il passe
« sur les lents nuages — et vogue au sein de l'air [5]. »

« Demoiselle, je le jure par cette lune bénie — qui de là-
« haut argente la tête de tous les arbres de ce verger [6]. »

1. *Othello*, acte II, sc. I.
2. *Pericles*, acte III, sc. I.
3. *The Tragedy of King Richard III*, acte I, sc. IV.
4. *King Lear*, acte IV, sc. VI.
5. *Romeo and Juliet*, acte II, sc. II, v. 26-32.
S'il en faut croire un bon juge, Shakespeare, seul avec Wordsworth, a noté aussi un effet merveilleux du soleil sur les sapins dans ces vers de *Richard II* :

« But when, from under this terrestrial ball,
He fires the proud tops of the eastern pines. »

Voir RUSKIN, *The Stones of Venice*, I, p. 240, 241.
6. *Romeo and Juliet*, acte II, sc. II, v. 107, 108.

Ailleurs, il fait tenir dans deux vers une évocation du lieu, de l'heure, des froides nuits du Nord, et de ses âmes à l'imagination inquiète et sombre :

« Que s'est-il donc passé — pour que tu viennes, corps sans « vie, comme autrefois tout vêtu d'acier, — revisiter la terre « sous les pâles rayons de la lune [1]? »

Dans les tragédies où l'action marche du pas le plus emporté, les images gracieuses ou sinistres se rencontrent à chaque scène. Trois vers de « Coriolan » nous font connaître Valeria, et, du même coup, par une série de vibrations qui vont jusqu'au fond de nos esprits, ils éveillent l'idée de la vieille Rome républicaine, violente et dure, mais grave et de mœurs austères :

« C'est la lune de Rome, chaste comme le glaçon — que le « gel a fait de la neige la plus pure — et qu'il a suspendu au « fronton du temple de Diane [2]. » Et dans la plus sobre et la plus concise des tragédies, dans ce *Macbeth* où la tourmente des passions et des événements semble ne pouvoir laisser aucune place à l'observation des choses, on sait quel délicieux « repos » est fourni par la description du château d'Inverness [3], et quelle horreur ajoute au drame humain la violence déchaînée de la tempête [4].

Tout cela est depuis longtemps établi; nous nous reprocherions d'y insister davantage. La nature, elle est partout dans l'œuvre de Shakespeare, non pas comme un ornement accessoire, mais comme un des éléments essentiels de son système dramatique. Dans les tragédies où les passions se heurtent, et où l'humanité grandie emplit la scène, une part est faite au monde matériel, soit que la vision en vienne, comme un accompagnement harmonique, ajouter à l'intensité de l'émotion (« le Roi Lear », « Macbeth », « Pericles », etc.); soit qu'elle pose, en face de ce monde mobile et désordonné des âmes, l'antithèsee de la nature calme et bonne (« Cymbeline », « la Tempête », « le Conte d'hiver »). Et il en est encore ainsi dans ces comédies où le poète semble se laisser entraîner par

1. *Hamlet, Prince of Denmark*, acte I, sc. IV, v. 51-53.
2. *Coriolanus*, acte V, sc. III, v. 65-67.
3. *Macbeth*, acte I, sc. VI. — Sir Joshua Reynolds signalait aux jeunes peintres l'heureux effet de cette scène paisible et gracieuse au milieu des violences forcenées du drame. (*The Eighth Discourse*.)
4. *Macbeth*, acte II, sc. III, v. 46-53.

la plus capricieuse fantaisie. Jamais en réalité nous ne perdons terre entièrement. Les joutes d'esprit de « Peines d'amour perdues » mettent aux prises des personnages quintessenciés et précieux, dans un milieu très réel de prairies et de bois où croissent les pâquerettes mi-parties et les violettes bleues, où chante l'alouette joyeuse et le coucou moqueur; où les jeunes filles font sécher leurs jupes d'été [1]; où résonnent les chants rustiques de vrais et simples paysans. A l'action compliquée et fabuleuse du « Marchand de Venise » se mêlent des scènes à la fois délicieuses et d'une surprenante valeur de réalisme [2]. Les petits êtres surnaturels du « Songe d'une Nuit d'Été » sont en commerce si intime avec les plantes et les fleurs de la campagne anglaise que nous sommes prêts à voir en eux les génies et l'âme même de ces bijoux vivants [3]. Dans les comédies aussi bien que dans les drames la nature est utile et nécessaire au poète. S'il ne nous y emporte pas en plein pays des songes vaporeux, ce n'est pas seulement parce que mille traits d'une observation psychologique exacte nous rappellent au sentiment de la réalité, c'est aussi parce que le milieu dans lequel se meuvent ces êtres de fantaisie est toujours le monde réel.

Et de fait, n'est-elle pas bornée et incomplète la psychologie qui ignore l'importance dans la formation d'une âme de ces mille influences des choses qui sans cesse, et même dans les conditions de vie les plus factices, nous pénètrent et nous modèlent? Shakespeare n'isole jamais quant à lui ces deux termes de l'étude du poète, l'âme humaine, le monde. Il semble même que, pour lui, ces sensations fournies par les forces ambiantes forment les premières assises et le fond de notre être intellectuel. Ce sont elles qui remontent à la surface quand les autres influences s'affaiblissent. Ophélie privée de raison chante les fleurs des champs et des bois [4], le vieux Lear se couvre de fleurs sauvages [5], Falstaff mourant joue avec des fleurs et parle des prés verts [6].

1. *Love's Labour's Lost*, acte V, sc. II, v. 904 et suiv.
2. *The Merchant of Venice*, acte V, sc. I, v. 54 et suiv.
3. *A Midsummer Night's Dream*, acte II, sc. I, v. 8 et suiv.
4. *Hamlet, Prince of Denmark*, acte IV, sc. V.
5. « Nature's above art in that respect. »
(*King Lear*, acte IV, sc. VI, v. 86.)
6. *The Life of King Henry V*, acte II, sc. III, v. 17. — Sur le rôle de la

IV

Edmund Spenser.

A côté du grand peintre de l'humanité, voici, dans le glorieux épanouissement de la Renaissance anglaise, un poète bien différent. Nous ne chercherons pas chez lui cet équilibre du pouvoir d'observer et de l'imagination inventive qui fait de Shakespeare un phénomène unique. Spenser ne prend à la réalité sensible que les éléments de ses créations idéales. Pour alimenter chez lui un intarissable bouillonnement de visions et d'images, il suffira des souvenirs de l'antiquité classique et d'un minimum de formes et de couleurs. Son œuvre nous transporte dans un autre monde que celui qui nous entoure, et que Shakespeare a dépeint. Sous la magie de ses vers, lui-même a pris soin de nous dire ce qui se trouve. Ce n'est « que « l'illusion d'une peinture, — et nul de ceux qui respirent l'air « de la vie ne sait — où se trouve cet heureux pays des Fées « — que je célèbre tant et ne montre nulle part [1] ».

Entendons par là qu'il ne le fixe en aucun point de la terre. Mais il ne se lasse pas de nous le montrer. Les descriptions de paysages se pressent dans son poème aussi nombreuses que celles des êtres animés [2]; il ne s'y arrête pas avec une moindre

nature dans le théâtre de Shakespeare, M. de Laprade a écrit quelques lignes, où sans doute le sujet n'est pas creusé profondément et où manquent les « documents ». Mais la sympathie et l'admiration de l'auteur lui dictent d'éloquentes et pénétrantes observations qui sont un honneur pour la critique française. Voir la préface aux *Symphonies*, p. 14, 15.

1. « Right well I wote, most mighty Soveraine,
That all this famous antique history
Of some th' abundance of an ydle braine
Will judged be, and painted forgery,
. . . .
Sith none that breatheth living aire does know
Where is that happy land of Faery,
Which I so much doe vaunt, yet no where show. »
(*The Faerie Queene*, Bk. II, I.)

2. « A chaque détour d'allée, à chaque changement du jour, une stance, un mot fait entrer un paysage ou une apparition. » (TAINE, *Histoire de la Littérature anglaise*, t. I, liv. II, chap. I.)

complaisance; il n'y déploie pas une moindre richesse de coloris. Sans doute ce n'est pas le monde réel. Peut-être le poète a-t-il voulu se garder d'une dissonance possible, en évitant de placer, au milieu des scènes et des formes qui nous sont familières, la foule hétérogène et brillante de ses personnages : dieux païens et satyres, chevaliers et allégories du moyen âge, enchanteurs et nobles dames des poèmes italiens, géants et fées des légendes populaires. Nulle surprise donc si nous trouvons à la « nature » de Spenser le même caractère de fantaisie audacieuse. Il remplace volontiers les forces du monde matériel par les poétiques entités de l'antique mythologie. Il aime mieux reproduire ou imaginer un mythe que noter exactement les phénomènes visibles. Une pluie d'orage est déversée par Jupiter irrité sur le sein de sa maîtresse[1]. Aux cris d'effroi poussés par une vertueuse héroïne, les étoiles se fondent et tombent comme des larmes. Phébus, pour fuir un spectacle révoltant, recouvre d'un nuage épais son visage rougissant et se cache de pure honte[2].

Et cependant, de même que tous les habitants du « Pays Féerique » ne restent pas à l'état de vagues chimères, parce qu'ils ont reçu le don de vie, qui les dispense de la vraisemblance, de même aussi les paysages parmi lesquels la fantaisie du poète les promène conservent avec la nature quelques points de contact. De tous les phénomènes du monde sensible,

1. « The day with cloudes was suddeine overcast,
And angry Jove an hideous storme of raine
Did poure into his Lemans lap so fast,
That everie wight to shrowd it did constrain. »
(*The Faerie Queene*, Bk. I, canto I, str. VI.)

Peut-être, il est vrai, avons-nous affaire ici à Virgile plus encore qu'à Spenser. Le poète anglais s'est évidemment souvenu des « Géorgiques » :

« Tum pater omnipotens fecundis imbribus æther
Conjugis in gremium lætæ descendit, et omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fœtus. »
(*Géorgiques*, liv. II, v. 325.)

2. « The pitteous mayden, carefull, comfortlesse,
. . . .
.... with loud plaintes importuneth the skyes,
That molten starres doe drop like weeping eyes;
And Phœbus, flying so most shamefull sight,
His blushing face in foggy cloud implyes,
And hydes for shame. »
(*The Faerie Queene*, Bk. I, canto VI, str. VI.)

15

le poète s'est attaché à celui qui, par son caractère infiniment variable, se prête aux jeux capricieux de ses créations, et dont la magie propre défie les plus merveilleuses visions de l'art. Spenser ne nous donne guère de paysages aux formes arrêtées, aux couleurs franches et vraies; mais il a fait sien le monde de la lumière. Le soleil ruisselle dans son poème, dore et fait briller tous ces groupes chatoyants qui s'y meuvent. Et ce n'est pas seulement du grand éclat lumineux qu'est frappé l'artiste. Il observe et enregistre les effets les plus subtils de la lumière réfléchie et brisée. On peut se demander si jamais poète avant lui a fixé dans ses vers les délicatesses du clair-obscur. « Le « jeune chevalier ne se laissa pas arrêter, mais pénétra dans la « sombre caverne, — et regarda. Son armure brillante produi- « sait — une faible lumière sombre, très semblable à l'ombre, « — et il put voir distinctement le monstre affreux [1]. »

Un pareil sens de la lumière, si vif et si juste, contribue puissamment, on ne l'a pas assez remarqué, à cette illusion

1. « But, full of fire and greedy hardiment,
The youthfull knight would not for ought be staide;
But forth unto the darksome hole he went,
And looked in. His glistering armor made
A little glooming light, much like a shade;
By which he saw the ugly monster plaine. »
(*The Faerie Queene*, Bk. I, canto I, str. XIV.)

Leigh Hunt (*Imagination and Fancy*) a remarqué la prédilection du poète pour ces effets savants de lumière. On pourrait citer encore cette caverne de Mammon qui n'est éclairée que par les vagues reflets de l'or qui en forme les murs, le sol et la voûte :

« Both roofe, and floore, and walls, were all of gold,
But overgrowne with dust and old decay,
And hid in darkenes, that none could behold
The hew thereof; for vew of cherefull day
Did never in that house it selfe display,
But a faint shadow of uncertein light :
Such as a lamp, whose life does fade away,
Or as the Moone, cloathed with clowdy night,
Does show to him that walkes in feare and sad affright. »
(*The Faerie Queene*, Bk. II, canto VII, str. XXIX.)

Au premier de ces exemples on peut opposer cet autre effet d'une armure réfléchissant l'éclat du plein soleil :

. . . .

« One in bright armes embatteiled full strong
That, as the Sunny beames do glaunce and glide
Upon the trembling wave, so shined bright,
And round about him threw forth sparkling fire,
That seemd him to enflame on every side. »
(*The Faerie Queene*, Bk. II, canto V, str. II.)

de vérité que revêtent les invraisemblables créatures de la « Reine des Fées ». Or cette vérité-là peut suffire. Réunissez les architectures les plus artificielles, les groupements d'arbres, de collines et de nappes d'eau les plus factices, les anachronismes les plus criants de costumes et de personnages, le riche enveloppement de la lumière atténuera tous les disparates et, sur une toile de Claude, donnera à des scènes imaginaires un cachet de sincérité et de vraisemblance. C'est au même titre que Spenser peut être considéré comme un grand paysagiste.

Par un autre point encore cet enfant de Londres, ce poète de cour, touche à la nature. S'il ne nous a pas donné la peinture fidèle des grandes scènes du monde visible, des grands personnages de la réalité extérieure, jamais poète n'a fait plus large place à toutes ces choses gracieuses, douces et souriantes qui charment également les dieux païens et les villageois, et qui peuvent être mêlées, sans qu'il soit besoin de les modifier, aux rêveries les plus idéales. C'est à tout le poème de la « Reine des Fées » que nous pouvons appliquer ce qu'il dit lui-même du « Bosquet de Bonheur[1] » : « Les oiseaux et les « voix, les instruments, les murmures du vent et de l'eau, tout « y forme harmonie ». Avec quelle profusion aussi les fleurs y croissent! Non pas la fleur symbolique du moyen âge, mais celles qu'il a vues en effet dans les campagnes d'Angleterre, et sur les bords de la Mulla. Elles parsèment ces clairières inondées de lumière, où se déroulent ses nobles visions; elles ne sont pas moins nombreuses sur l'épais tapis des forêts; elles tombent en pluie et se mêlent aux cheveux des jeunes filles qui fuient sous la ramée[2]; elles parfument l'eau où se baigne Chrysogone[3]; Vénus les répand à pleines mains sur la fontaine où Adonis rafraîchit ses membres fatigués[4]; et, quand l'occasion s'en offre, le poète réunit en une gerbe brillante mille fleurs qu'il se plaît à décrire ou à nommer l'une après

1. « For all that pleasing is to living eare
Was then consorted in one harmonee;
Birds, voices, instruments, windes, waters, all agree :

« The joyous birdes, shrouded in chearefull shade
Their notes unto the voice attempred sweet. »
(*The Faerie Queene*, Bk. II, canto XII, str. LXX, LXXI.)

2. *The Faerie Queene*, Bk. II, canto III, str. XXX.
3. *Ibid.*, Bk. III, canto VI, str. VI.
4. *Ibid.*, Bk. III, canto I, str. XXXVI.

l'autre : « Apportez ici l'œillet et la pourpre ancolie, — avec « des giroflées; — apportez des grenadins et ces œillets-giroflées « — que portent les amants; — jonchez le sol de narcisses, — « et de primevères, et de boutons d'or, et de lis aimés : — la « jolie pensée — et la fleur des chevaliers — rivaliseront avec « la belle fleur-de-délices [1] ».

Ce n'est pas de la « Reine des Fées » que vient ce passage. Si nous comparons à la grande allégorie épique les autres œuvres du poète, nous remarquerons que dans les poèmes secondaires l'influence de la nature est plus directe et plus vive. La part faite aux choses inanimées est en proportion de l'intensité d'émotion qui anime ces différentes pièces. Dans le « Calendrier du Berger » où, sous une fable bucolique et allégorique, Spenser exprime souvent des sentiments ou des opinions qui lui tiennent fortement au cœur, nous trouvons plus d'une fois des notations très exactes de choses rustiques [2].

1. « Bring hether the Pincke and purple Cullambine,
With Gelliflowres;
Bring Coronations, and Sops in Wine,
Worne of Paramoures :
Strowe me the ground with Daffadowndillies,
And Cowslips, and Kingcups, and loved Lillies :
The pretie Pawnce,
And the Chevisaunce,
Shall match with the fayre flowre Delice. »
(*The Shepheard's Calender : April.*)

2. Voir par exemple cette description des arbres en hiver :

« You naked trees, whose shady leaves are lost,
Wherein the byrds were wont to build their bowre,
And now are clothd with mosse and hoary frost,
Insted of bloosmes, wherewith your buds did flowre. »
(*January.*)

« Faded oak
Whose body is sere, whose branches broke,
Whose naked arms stretch unto the fire. »
(*February.*)

Ou, dans la deuxième Eglogue:

« My ragged rontes all shiver and shake,
As doen high Towers in an earthquake,
They wont in the wind wagge their wrigle tayles,
Perke as a Peacock; but now it avales. »
(*February.*)

« Seest howe brag yond Bullocke beares,
So smirke, so smoothe, his pricked eares?
His hornes bene as broade as Rainebowe bent,
His dewelap as lythe as lasse of Kent. » (*Id.*)

On sait comment le poète rappelle d'une touche sobre et puissante la Mulla sur les bords de laquelle il a devisé avec son ami, dans *Colin Clouts come home again*. Les pièces consacrées au souvenir de Philip Sidney renferment (sauf peut-être *Astrophel*, la plus froide de toutes) de nombreux traits descriptifs. Quelques-uns des « Sonnets » sont de purs tableaux [1], et l'un d'eux au moins traduit comme l'obsession d'une sensation [2]. Enfin dans le morceau le plus lyrique de son œuvre, dans cet admirable *Epithalamium* où il sonne la claire fanfare de son amour heureux, on sent un ravissement profond dans la beauté de l'univers. La nature y fournit le motif de ce refrain qui sans cesse vient associer au bonheur du poète les bois et leurs échos sonores.

V

Milton.

En dépit de la chronologie, Milton est un contemporain de Shakespeare et de Spenser; il complète avec eux la glorieuse triade poétique de la Renaissance anglaise. Il appartient à l'époque privilégiée par l'union de ces deux caractères : la ferveur de la pensée et la recherche passionnée du beau. Il a, comme son maître, une foi religieuse intense et un haut idéal moral; il croit que le don de poésie a été mis en lui pour le

1. Par exemple le sonnet XIX : « The merry Cuckow, messenger of Spring », etc.

2. « Comming to kisse her lyps (such grace I found),
Me seemd, I smelt a gardin of sweet flowres,
That dainty odours from them threw around,
For damzels fit to decke their lovers bowres.
Her lips did smell lyke unto the Gillyflowers;
Her ruddy cheekes, lyke unto Roses red;
Her snowy browes, lyke budded Bellamoures;
Her lovely eyes, like Pincks but newly spred;
Her goodly bosome, like a Strawberry bed;
Her neck, lyke to a bunch of Cullambynes;
Her brest, lyke Lillyes, ere theyr leaves be shed;
Her nipples, like yong blossomed Jessemynes;
Such fragrant flowers doe give most odorous smell;
But her sweet odour did them all excell. »
(Sonnet LXIV.)

service de ses convictions [1]. Et comme chez Spenser aussi, cette aspiration vers un but élevé, cette sorte d'apostolat poétique est associée chez Milton à un sentiment très vif de la beauté sous toutes ses formes. Dans ses œuvres de jeunesse nous retrouvons tous les motifs inspirateurs du poète que nous venons d'étudier : l'éclat radieux de l'antiquité païenne, la noblesse morale du platonisme et de la foi chrétienne, la soif d'idéal et le charme naïf des poèmes chevaleresques ou des légendes populaires. Mais il y ajoute quelque chose. Si ces premières productions, l'*Allegro*, le *Penseroso*, *Comus*, *Lycidas*, etc., méritent d'être considérés comme les chefs-d'œuvre les plus achevés de la poésie de la Renaissance, en dehors du théâtre, c'est que Milton y manifeste, à un plus haut degré que Spenser, une ferme étreinte de la réalité, un sentiment large et profond de la nature.

Est-il besoin de rappeler que l'*Allegro* et le *Penseroso* énumèrent avec une complaisance ravie les spectacles, les travaux et les plaisirs de la campagne? Malgré l'opinion des critiques à qui ces tableaux ont paru manquer d'exactitude, est-il rien de plus justement vu et noté que la plupart de ces traits descriptifs? Sans doute l'imagination seule du poète a entendu l'alouette lui chanter à la fenêtre une joyeuse aubade [2]. Mais ce sont bien des impressions directes que ce bruit « du « faucheur qui aiguise sa faucille [3] », ou la vue de « ces meules « fauves qui s'élèvent dans la prairie [4] », de « cette cheminée de « chaumière dont la fumée monte entre deux vieux chênes [5] », de « cette lune voyageuse qui semble se baisser pour franchir « un nuage floconneux [6] », de « cette petite pluie qui, du bord « du toit laisse tomber à intervalles réguliers ses gouttes sur les « feuilles qui bruissent [7] ». Les scènes merveilleuses de *Comus* se déroulent au milieu de paysages qui ont à la fois l'éclat des tableaux de Spenser et le charme pénétrant des champs et des bois véritables. Ce sont des vallées aux broderies de violettes,

1. « Milton has acknowledged to me, that Spenser was his original. » (Dryden, *Preface to Fables.*)

Dans l'*Areopagitica* Milton lui-même exprime en ces termes son jugement sur Spenser et sa conviction que le poète a une mission morale : « the sage and serious Spenser, whom I dare be known to think a better teacher that Scotus or Aquinas. »

2. L'*Allegro*, v. 46. — 3. *Ibid.*, v. 66. — 4. *Ibid.*, v. 90. — 5. *Ibid.*, v. 81, 82. — 6. *Il Penseroso*, v. 71, 72. — 7. *Ibid.*, v. 127-130.

qu'emplissent la voix d'Écho, la douce nymphe, et les tristes chants d'amour du rossignol [1]; une forêt de sombres pins dont les cimes noires s'agitent et secouent sur le voyageur égaré l'horreur et la menace [2]; des clairières où, sur le bord du ruisseau à la surface légèrement ridée, les nymphes des bois ornées de parures de pâquerettes célèbrent leurs veillées joyeuses [3]; des sables jaunes où dansent les fées légères et les gracieux lutins [4], des sources entourées de fragiles roseaux [5], des rives que tapissent les primevères à la tête de velours [6].

Lycidas commence par une apostrophe à ces plantes symboliques : le laurier, le myrte, le lierre; il se termine par la mention de bois et de prairies. Et dans le poème lui-même que de souvenirs des choses de la nature, depuis l'énumération célèbre des fleurs dont le poète veut joncher la tombe de son ami [7], jusqu'à ces nombreux traits de description qui tantôt reproduisent la perception précise d'une délicate observation, et tantôt évoquent d'une poétique image, plus éloquente et plus suggestive qu'une longue énumération de détails, quelqu'une des apparences familières de la nature. Est-il rien de plus rustique ou de plus fidèle que ces vers où nous entendons le bourdon du taon sous la chaleur étouffante de midi [8]? que ceux où nous voyons s'allonger, au soleil du soir, l'ombre des collines [9]? que ceux où sont dépeintes ces vallées profondes que hantent les faibles murmures des ombres, des vents capricieux et des ruisseaux jaillissants, et dont le frais repli reçoit rarement le regard de l'étoile néfaste [10]? Et d'autre part la poésie moderne a-t-elle jamais retrouvé plus heureusement le don de création de ces mythes à la fois gracieux et merveilleusement pittoresques où se plaisait la poésie des Grecs? Qu'on se rappelle ces « prés élevés qui apparaissent lorsque commencent « à s'ouvrir les paupières de l'Aurore [11] », ou « le calme matin « s'éloignant avec ses sandales grises [12] ».

1. *Comus*, v. 230-235. — 2. *Ibid.*, v. 36-38. — 3. *Ibid.*, 120, 121. — 4. *Ibid.*, v. 117, 118. — 5. *Ibid.*, v. 890, 891. — 6. *Ibid.*, v. 898. — 7. *Lycidas*, v. 142-150. — 8. *Ibid*, v. 28. — 9. *Ibid.*, v. 190. — 10. *Ibid.*, v. 136, 138. — 11. *Ibid.*, v. 28.

12. *Lycidas.*, v. 187. — Macaulay a très justement noté ce caractère des premières œuvres de Milton que nous essayons ici de préciser : « Neither Theocritus nor Ariosto had a finer or a more healthful sense of the pleasantness of external objects, or loved better to luxuriate amidst sunbeams and flowers, the songs of nightingales, the juice of summer fruits, and the coolness of shady fountains. » (*Essay on Milton.*)

Trente années séparent ces premières productions de l'œuvre épique à laquelle est attachée surtout la gloire de Milton, trente années de passions ardentes, de haines sans mesure, d'âpres luttes aboutissant à une défaite sans espoir. Que reste-t-il de la vive et lumineuse imagination qui inspira l'*Allegro* et *Comus* chez le polémiste qui pendant vingt ans a rédigé, argumenté et bataillé en pesantes périodes latines? A coup sûr le changement est profond du jeune homme pour qui tout spectacle de la nature était une joie et provoquait un chant, au vieillard aigri, souffrant et aveugle qui dictait le « Paradis Perdu. » Mais cette fête des sens, dont il avait joui si pleinement, lui avait laissé un souvenir trop vivant pour que la nature fût exclue du poème qu'enfantait son génie assombri et en même temps grandi. Ce n'est pas seulement le souvenir des lectures, c'est aussi celui des visions d'autrefois qui, selon le mot délicat et poétique de Hallam, « venait éclairer sa route « sombre et solitaire comme la lune sortant des nuages »[1]. Sans doute les paysages qu'il donne pour cadre aux scènes de son poème surhumain ne sont point des copies de la Nature. Ni le Ciel dont le sol brille comme une mer de jaspe[2], que traversent les flots d'ambre du fleuve de la Félicité, où croissent l'amaranthe et les fleurs élyséennes[3]; ni l'Eden fortuné qu'entourent d'infranchissables murailles[4], où d'une source de saphir, s'échappent des ruisseaux de nectar qui coulent sur un lit de perles et de sables d'or[5], pour arroser l'arbre de vie et des roses sans épines[6]; ni ce monde sans couleur et sans forme où règnent l'Antique Nuit et le Chaos et qu'emplit la lutte sans fin des éléments[7], rien de tout cela n'appelle des peintures du monde réel. Et cependant la vision de ce monde est toujours présente à ces yeux de l'âme que le poète demande à la lumière divine[8]. En quelque région merveilleuse qu'il place les héros de son poème, lui-même ne renonce pas à parcourir les séjours favoris des muses : claires fontaines, bosquets ombreux ou colline ensoleillée[9]; il s'y nourrit de pensées et

1. « The remembrance of early reading came on his dark and lonely path like the moon emerging from the clouds. » (*Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th centuries.*

2. *Paradise Lost*, Bk. III, v. 362-364. — 3. *Ibid.*, v. 353, 359. — 4. *Ibid.*; Bk. IV, v. 175 et suiv. — 5. *Ibid.*, v. 237-240. — 6. *Ibid.*, v. 256. — 7. *Ibid.*, Bk. II, v. 890 et suiv. — 8. *Ibid.*, Bk. III, v. 53. — 9. *Ibid.*, v. 27-29.

de souvenirs qui font naître en lui les vers harmonieux[1]. Et c'est grâce à cette communion persistante avec la réalité qu'il trouve, pour le développement de son œuvre mystique, une langue toujours éclatante, pleine et ferme, et toujours poétique, là même où la pensée semblerait ne pouvoir revêtir qu'une forme abstraite et froide. Chaque page, presque chaque vers évoque devant nous quelque image du monde extérieur. Tantôt c'est une comparaison hardie et frappante, comme celle de Satan déchu mais non pas entièrement dépouillé de tout éclat et de toute beauté, avec le soleil voilé au matin par les brumes de l'horizon[2]; comme celle aussi, parmi tant d'autres, des anges frappés, mais non pas domptés, avec les chênes et les sapins foudroyés qui s'élèvent flétris sur la lande[3]. Souvent encore, c'est une personnification, qui, plus sûrement qu'une description directe, éveille en nous l'écho de sensations et de souvenirs. « Voilà que l'Aurore, faisant sur l'horizon rose « de l'Est ses premiers pas, a parsemé la terre de perles étince- « lantes[4]. » — « La Terre, achevée par la main du Créateur, « sourit charmante, dans son riche costume[5]. », etc. — Et enfin quand le poète nous peint expressément quelqu'un des grands aspects de la nature qui peuvent trouver place dans son œuvre, un de ceux en particulier où l'effet est dû plus aux jeux de la lumière qu'à l'harmonie des formes, il atteint une puissance descriptive qui n'a jamais été dépassée. Il suffira de rappeler ces vers dans lesquels Adam éveille sa compagne et l'invite à venir goûter avec lui les grâces du matin[6], ou ceux dans lesquels est décrite la tombée progressive de la nuit depuis l'apparition d'Hespérus jusqu'à la venue de la Lune qui jette sur la terre son manteau d'argent[7].

Si rapide que soit cette étude du sentiment de la nature chez Milton, elle ne saurait négliger un des traits qui caractérisent toute son œuvre : « Milton », disait Coleridge, « fut, « comme poète, plus musicien que peintre. » Il entendait par là que ses descriptions doivent leur charme et leur puissance à l'harmonie et à la magie des sons plus qu'à la fidélité des lignes et des couleurs[8]. Le mot resterait encore exact si nous lui

1. *Paradise Lost*, v. 37, 38. — 2. *Ibid.*, Bk. I, v. 594-596. — 3. *Ibid.*, v. 612-615. — 4. *Ibid.*, Bk. V, v. 1. — 5. *Ibid.*, Bk. VII, v. 501, 502. — 6. *Ibid.*, Bk. V, v. 17 et suiv. — 7. *Ibid.*, Bk. IV, v. 598-609.

8. Milton était musicien, et fils d'un musicien — comme Pindare l'avait

donnions une autre interprétation. Milton a noté plus fréquemment, plus complaisamment et plus heureusement qu'aucun poète, sauf Shakespeare, les sons de la nature. Et ce n'est pas là un caractère particulier des œuvres écrites quand « les ailes « de la Nuit eurent étendu sur ses yeux leur ombre épaisse ». Déjà les premiers poèmes témoignaient de cette perception délicate des bruits qui donne à ses paysages tant d'animation et de vérité. L'*Allegro* ne renferme pas moins de vingt-trois notations de sons, et le *Penseroso* en renferme vingt. L'air que respirent les personnages de *Comus* est animé de mille sons divers, chants des oiseaux, murmures des bois et des ruisseaux, voix aériennes, ou bruyantes orgies de la troupe impure de Comus. Déjà l' « Ode sur la Naissance du Christ » renfermait en grand nombre des effets de cette nature, et quelques-uns d'une délicatesse extrême : « Les vents ravis et muets « baisèrent doucement les eaux, annonçant à voix basse des « joies nouvelles à l'Océan paisible [1] ». Et les poèmes des dernières années abondent à leur tour en notations de sons dont quelques-unes sont restées célèbres, comme cette comparaison des anges déchus qui, se levant tous ensemble dans le Pandémonium, font entendre un bruit semblable au grondement lointain du tonnerre [2], ou ce vers de sonorité merveilleuse qui nous fait entendre l'appel de Satan résonnant dans les abîmes de l'enfer [3]. Il serait exact de dire que Milton est le poète du son, de la musique des choses, comme Spenser est par excellence le poète de la lumière.

Un dernier caractère nous reste à signaler par lequel Milton dépasse et Chaucer et Spenser, et, avec ce Shakespeare aux mille âmes qui a tout compris, tout senti et tout exprimé, devance notre poésie moderne dans son interprétation de la nature. Le monde n'est pas seulement pour lui un panorama aux spectacles merveilleux, une source de beauté et de joies. Il y voit une force en contraste avec l'humanité; un enseigne-

été, dit-on. — Dante, le poète à qui l'on a le plus souvent comparé Milton, était lui aussi musicien. (Voir *De Vulgari Eloquio*.)

1. *On the Morning of Christ's Nativity*, str. v.

2. *Paradise Lost*, Bk II, v. 476, 477.

3. « He called so loud that all the hollow deep
Of hell resounded. »
(*Paradise Lost*, Bk. I, v. 314, 315.)

ment, une influence bonne et salutaire pour nos passions; une moitié de la création qu'il tend à associer étroitement à cette autre partie qui est le monde des âmes. On peut suivre dans les œuvres poétiques de sa jeunesse le développement de cette conception du rôle des choses et de l'harmonie de l'univers. Déjà l'*Allegro* et le *Penseroso* unissent l' « état d'âme » qu'ils expriment aux spectacles de la nature. Le plaisir que promet à ses fidèles Euphrosyne, la fille de Zéphyr et de l'Aurore, c'est avant tout la jouissance des formes et des couleurs des choses, l'éclat radieux du soleil, les sons et les parfums de la campagne [1]. Et de même, au premier rang des joies que la divine Mélancolie assure à ceux qui la suivent, le poète place la contemplation de la nature sous ses aspects de pénétrante et délicieuse tristesse. Il nous peint avec ravissement le charme des belles nuits où, au-dessus du chêne familier, Cynthia arrête son attelage de dragons, où le rosignol, « si mélodieux et si mélancolique », emplit de son chant les bois silencieux, où la lune semble errer comme un voyageur égaré dans les plaines du ciel, où le son lent et grave d'une cloche lointaine apporte une note si triste et si émue sur le rivage de la mer sans bornes [2].

Le *Comus* nous présente la même union des réalités matérielles à nos plaisirs et à nos tristesses. Comus associe aux rites de la volupté le chœur des astres qui dans leur ronde rapide entraînent les mois et les années, et les mers dont les vagues dansent en suivant le mouvement de la lune, et les sables jaunes ou les sources mystérieuses que hantent les fées et les dryades [3]. Et, d'autre part, la jeune fille invoque le secours des choses bonnes et pures. Perdue dans la forêt dangereuse elle fait appel à Echo, la douce nymphe [4]; un nuage tourne vers elle pour la guider sa frange d'argent [5]. La nature exerce une saine et vivifiante influence qui s'oppose aux maléfices du magicien. La pure divinité qui seule peut briser le pouvoir du fils de Circé, c'est la nymphe d'une rivière. Et enfin, dans l'épilogue lyrique qui termine le Masque, l'Esprit vient proposer à la Vertu, comme récompense suprême, la libre contemplation des magnificences de l'univers.

1. L'*Allegro*, passim. — 2. *Il Penseroso*, v. 56-76. — 3. *Comus*, v. 112-121. — 4. *Ibid.*, v. 230 et suiv. — 5. *Ibid.*, v. 221-225.

Lycidas associe plus directement encore la nature à une émotion humaine. « Les saules et les verts buissons de coudrier « n'agiteront plus gaiement leurs feuilles aux doux chants de « Lycidas [1]. » Mais c'est la nature aussi qui console l'ami laissé seul. Il arrache aux lauriers, aux myrtes sombres, au lierre toujours vert leurs feuilles et leurs dures baies pour honorer Lycidas. Il veut que sur cette tombe les vallées jettent leurs clochettes et les mille couleurs de leurs petites fleurs; il invite les ravins profonds à y répandre l'émail de ces jolis yeux qui, sur le gazon vert, boivent les pluies délicieuses [2]. Et quand sa foi religieuse lui montre, dans la bonté de Dieu et dans le bonheur de l'ami perdu, la vraie consolation de sa douleur, il rêve que les vertus de Lycidas lui auront mérité cette récompense de devenir le « génie » des rives où il est mort [3].

Enfin les traits de ce genre ne sont pas absents non plus du grand poème plus « objectif » cependant que ceux dont nous venons de parler. La nature a une sympathie pour l'homme dans le « Paradis Perdu ». Au spectacle de la faute, « la Terre « frémit jusque dans ses entrailles, — et la Nature fit entendre « un gémissement; — le ciel s'assombrit, et, murmurant dans « le tonnerre, pleura — quelques tristes larmes quand le péché « de l'homme fut commis [4] ».

1. *Lycidas*, v. 37-44. — Ce n'est pas sur ce point même que nous fondons le titre de Milton à une originalité parmi les poètes descriptifs. La nature attristée par le deuil qui emplit l'âme de l'écrivain, c'est un des lieux communs les plus anciens et les plus constants de la poésie. On le trouverait à toutes les époques et dans toutes les littératures depuis l'antiquité jusqu'aux poètes contemporains. Et, dans la longue liste des pièces à la fois descriptives et élégiaques, il faudrait réserver une place d'honneur, entre certains morceaux de Spencer et de Milton, à ceux de Ben Jonson. Dans le *Sad Shepherd*, quelques passages inspirés de Théocrite et de Bion sont au nombre des vers les plus exquis de ce genre, qui est du domaine public de la poésie.

2. *Lycidas*, v. 134 et suiv.

3. *Ibid.*, v. 182-185.

4. « Earth trembled from her entrails, as again
In pangs, and Nature gave a second groan. »

« Sky lowered, and, muttering thunder, some sad drops
Wept at completion of the mortal sin. »
(*Paradise Lost*, Bk. IX, v. 1000-1003.)

VI

Dryden.

Milton avait pu traverser vingt ans de polémique et rester poète. Ce fut une fortune unique. Ce que les successeurs de Shakespeare et de Spenser, ce que Ben Jonson et son groupe avaient conservé de la grande inspiration poétique avait sombré quand la tourmente politique eut pris fin.

Déjà, du reste, avant la révolution, les signes de décadence étaient manifestes. L'école littéraire qui fleurit pendant le règne de Charles I[er] est loin d'être sans valeur; mais elle nous apparaît comme une continuation diminuée et affaiblie de la poésie de l'âge d'Élizabeth. Les dramaturges ont acquis une remarquable science de la scène, et cette habileté de main qu'assure une longue expérience. Ils ont conservé le don lyrique de leurs prédécesseurs, ils l'ont même développé et affiné plus que n'avaient fait les maîtres, à l'exception de Shakespeare et de Ben Jonson [1]. Mais la puissance dramatique a baissé. Ces dernières œuvres d'une grande école ne montrent plus ni la sûreté d'observation, ni la vigoureuse étreinte de la réalité qui sont au fond de la puissance tragique de Shakespeare et de ses contemporains. Et de même, la poésie, en dehors du théâtre, a conservé quelques-unes des qualités des grands poètes disparus : la langue colorée et éclatante, l'imagination prodigue, la verve spontanée et chantante. Mais là encore la fatigue et le déclin se trahissent, dans une fidélité moins exacte à la vérité des choses, dans un moindre souci et un moindre pouvoir de sentir et de traduire la nature. Le monde extérieur n'est certes pas absent de cette poésie; mais il n'en est plus l'intarissable inspiration. Les images qu'il suggère ne sont plus aussi directes; l'exactitude n'en est plus aussi sûre; leur rôle est de plus en plus subordonné et effacé. Pas un, il est vrai, de ces

1. Beaumont et Fletcher, Middleton, Webster, etc. Mr. Saintsbury a dressé la liste des plus remarquables parmi ces ariettes souvent délicieuses. (*Elizabethan literature*, p. 313.) Avec les derniers dramaturges de cette école : Massinger, Ford, etc. (mais à l'exception de Shirley), ce don de poésie et de musique légué par les maîtres est épuisé, quels que soient du reste les hauts mérites de plusieurs de ces écrivains.

poètes Cavaliers chez qui nous ne retrouvions quelques brillants souvenirs de l'admiration de la Renaissance pour la beauté des choses. Mais il est rare que, dans ces passages, un trait de faux goût, une infidélité de peinture ne viennent nous rappeler le caractère artificiel que tendent à prendre ces descriptions [1]. Celui même des poètes « carolingiens » qui est le plus imprégné de l'influence des champs, Robert Herrick, ne voit qu'une portion bien limitée des apparences diverses de la

1. Voici, par exemple, une description de Giles Fletcher :

« The flowers-de-luce, and the round sparks of dew
That hung upon their azure leaves did shew
Like twinkling stars that sparkle in the evening blue. »
(*Christ's Victory and Triumph.*)

Il y a une observation délicate, et faite pour charmer un impressionniste, dans cette notation de la couleur particulière du feuillage du lis. Il est vrai que, soit pauvreté de la langue, soit désir d'appuyer sur l'observation, le mot « azure » exagère le caractère signalé. Mais surtout nous cessons entièrement d'avoir à faire à une sensation vraie, sincèrement rendue, quand ces gouttes de rosée sur les feuilles du lis sont comparées à des étoiles étincelant sur le bleu sombre du ciel.

Voici de Phineas Flechter le début d'une peinture du matin :

« The early morn lets out the peeping day,
And strew'd his path with golden marigolds. »
(*The Purple Island.*)

Les vers sont gracieux, et ingénieux à l'excès; mais les détails accumulés dans ces deux vers n'ont pas cette précison et cette vérité qui fait le charme de tant de descriptions analogues chez les grands poètes descriptifs.

Il serait facile de multiplier de pareils exemples; mais il serait de toute injustice de ne pas signaler, en dépit de ce mélange d'une verve moins spontanée et d'un goût moins sûr, de très heureux passages descriptifs chez plus d'un de ces poètes. Les « Pastorales » de William Browne manifestent un vif amour de la campagne. On trouverait chez Wil. Drummond, chez Habington, chez Herbert, chez Chamberlayne ou Waller, maint petit tableau qui mériterait d'être cité à côté de la description gracieuse et fraiche du printemps que donne Carew :

« Now that the winters gone », etc.,

ou de ces vers de Vaughan adressés à ce qui fut jadis un arbre :

« Sure thou didst flourish once, and many springs,
Many bright mornings, much dew, many showers,
Passed o'er thy head; many light hearts and wings
Which now are dead, logded in thy living towers.

And still a new succession sings and flies,
Fresh groves grow up, and their green branches shoot
Towards the old and still enduring skies,
While the low violet thrives at their root. » Etc.

vie de la terre. Et encore, dans ce monde gracieux des fleurs dont le poète des roses a fait son domaine [1], une préciosité savante et la préoccupation de l'effet littéraire nuisent trop souvent au charme de pièces exquises d'ailleurs [2].

Mais après la révolution, après la longue et brutale compression des républicains, après le régime de rude austérité des puritains, la réaction est complète contre les souvenirs, les admirations et les aspirations d'autrefois. La société de la Restauration n'avait cure de l'idéal, ni d'un art aux nobles et hautes jouissances. Elle vivait pour le plaisir, pour les rancunes politiques et pour les haines religieuses. La poésie se mit à son niveau. Un théâtre sans profondeur et sans vérité vint lui fournir, avec une mise en scène somptueuse et une déclamation sonore, des plaisirs faciles et vulgaires. Et d'autre part une forme poétique nouvelle apparut, qui, renonçant aux rêves d'antan, aux brillantes chimères et aux essors audacieux, revêtait du langage des vers des satires haineuses ou des dis-

1. « Were I to give thee baptisme, I wo'd chuse
To christen thee, the Bride, the Bashfull Muse,
Or Muse of Roses. »
(*Hesperides. To his Muse.*)

2. Il faut bien justifier ce que ces remarques comportent de critique :

« Besides, the childhood of the day has kept
Against you come, some orient pearls unwept :
Come, and receive them while the light
Hangs on the dew-locks of the night :
And Titan on the eastern hill
Retires himselfe, or else stands still
Till you come forth. »

Ce n'est pas le moins charmant des passages descriptifs qui abondent dans ce chef-d'œuvre exquis : *Corinna's going a Maying*. Mais n'est-il pas vrai que la nature y joue un rôle de fantaisie? Le poète érotique est sans doute ici parfait; le poète descriptif, au contraire, cesse d'être sincère quand il nous montre l'aurore, les plantes, la rosée, le dieu du soleil lui-même asservis au caprice de l'indolente Corinne.

Ou encore, on peut regretter la présence dans l'écrin de ces bijoux précieux, de plus d'une pièce trop ingénieuse, où la virtuosité de l'artiste relègue au second plan la nature qui lui fournit un sujet. Il ne se contente pas de chanter les fleurs; il veut aussi nous apprendre pourquoi les roses sont rouges, les lis blancs, ou les primroses vertes. Les pièces un peu maniérées, sentant la poudre et le fard, où il nous fournit ainsi les « causes des choses » ne valent pas un vers, un mot d'émotion simple comme il en sait aussi trouver :

« Follow me weeping to my turfe, and there
Let fall a primrose, and with it a teare. »
(*To Perilla.*)

cussions politiques et religieuses. Peut-être eût-ce été l'aboutissement naturel du mouvement que nous avons plus haut noté. La pensée, sous la forme de raisonnements et d'exposés didactiques, tendait à passer de plus en plus au premier plan. Le poème descriptif par excellence de la période qui précède la révolution, c'est le *Cooper's Hill* de Denham. Les digressions sentimentales y occupent autant de place que la peinture des choses, et la réflexion morale y est une plus puissante source d'inspiration que la jouissance des beautés naturelles. Quoi qu'il en soit, avec la Restauration la transformation est consommée. Dans la littérature qui règne alors, Milton est isolé, comme une étoile lointaine [1]. Il vit des inspirations et des souvenirs d'une ère close; il écrit pour un âge à venir. L'Angleterre est fatiguée de l'exubérante production à laquelle sa poésie a fourni pendant plus d'un demi-siècle. L'exemple de la France était là pour montrer qu'une forme littéraire où l'imagination prévaut moins que la raison peut avoir aussi sa beauté, plus sévère et plus froide. Un grand écrivain parut à point pour donner satisfaction au goût nouveau; et le génie de Dryden consacra, pour une période prolongée, l'hégémonie de l'esprit classique en Angleterre.

Dire quelles hautes et puissantes qualités Dryden manifeste dans son œuvre immense, ce n'est pas notre tâche. Ce qu'il nous faut constater c'est que parmi ces qualités ne figure pas le don d'évocation du monde matériel. Le poète est trop voisin des grands peintres de la Renaissance pour qu'on ne retrouve jamais chez lui quelque reflet de leur foyer. Il s'élève parfois d'un coup d'aile au-dessus des misères scolastiques de ses sujets. Une image éclatante, une comparaison bien venue nous donnent alors comme un écho de la poésie des maîtres, et ouvrent quelques échappées sur la grande scène de la nature. Mais on sent trop qu'il y a là des souvenirs littéraires plutôt que des observations directes; ce n'est pas dans les champs ou les bois, c'est dans les vers des poètes que Dryden a connu le monde. Ces passages forment du reste de rares exceptions [2]. Discuter, prouver et surtout réfuter, telle est la

1. « His soul was like a star and dwelt apart. »
(*Wordsworth.*)

2. M. Taine en a relevé quelques-uns, comme ces quatre vers charmants du Prologue à la seconde duchesse d'York (*On her Return from Scotland*) :

besogne de Dryden. Il y suffit d'éloquence, d'ironie, de passion [1]; il n'est pas besoin d'y réserver une place aux scènes du monde matériel. Et ce monde, en effet, il l'ignore le plus souvent, ou bien il lui arrive de le profaner. Le Léman et les Alpes sont pour lui une mare et une muraille [2]. La nature est absente de son œuvre parce qu'il ne la sent ni ne l'aime. Dans la jolie pièce qu'il adresse à son cousin John Driden, il fait, non sans agrément, l'éloge de la vie d'un gentilhomme campagnard; mais de ces hautes jouissances que peuvent donner les spectacles de la nature, il n'est pas une fois question. N'y eût-il pas d'autre raison que celle-là, Dryden est, par cette insensibilité à la beauté des choses, l'infidèle disciple de ce Shakespeare dont il a sans cesse le portrait devant les yeux, et dont il implore la bénédiction avant d'écrire. Il n'est pas seulement inférieur au maître; il est, quoi qu'il en dise, d'une autre race [3].

VII

Pope.

Après Dryden, après son œuvre puissante, mais inégale et heurtée, tour à tour brillante d'une vive flamme, puis assombrie et fuligineuse, il reste un progrès à faire à l'école classique en Angleterre. Il lui faut acquérir le don de mesure et de goût; il lui faut assouplir et tremper plus finement le

« For her the weeping heavens become serene » (v. 26 et suiv.). On en pourrait ajouter quelques autres, pas beaucoup, sauf dans les *Fables* (*Palamon and Arcite*, Bk. I, v. 170; Bk. II, v. 39; Bk. III, v. 123, etc.), mais alors c'est le vieux Chaucer et non pas Dryden qui nous charme.

1. « But satire will have room where'er I write. »
(*To Sir Godfrey Kneller*, v. 94.)

2. « What though your native kennel still be small,
Bounded betwixt a puddle and a wall. »
(*The Hind and the Panther*, v. 204, 205.)

3. « Shakespeare, thy gift, I place before my sight;
With awe I ask his blessing ere I write;
With reverence look on his majestic face;
Proud to be less, but of his godlike race. »
(*To Sir Godfrey Kneller*.)

solide métal dont était faite la langue de Dryden. Cette transformation qui, toutes proportions gardées, n'est pas sans analogie avec la progression par laquelle chez nous au style de Corneille succéda celui de Racine, fut la tâche et fut l'œuvre de Pope.

On sait quelles merveilleuses aptitudes révélait dès l'enfance le futur héritier de Dryden. Il bégayait en vers, comme il l'a dit lui-même, et telle était sa complète possession de toutes les ressources de l'art, qu'avant l'âge d'homme il avait produit, avec l' « Essai sur la Critique », un chef-d'œuvre dans un genre qui semble réservé au talent mûri par les années et nourri par l'expérience. Il ne lui a même manqué ni l'exacte perception, ni le talent de description des choses. Il faut à cet égard distinguer dans sa carrière littéraire trois périodes distinctes. L'énorme labeur qui correspond à ses traductions d'Homère remplit ici le même rôle qu'a joué dans la vie de Milton la période d'agitations politiques. Nous nous trouvons, après cet intervalle prolongé, en face d'un poète différent de celui que nous avions auparavant connu. Or, les œuvres de la première période font seules une place au sentiment de la nature. Les imitations de Chaucer, les « Pastorales », la « Forêt de Windsor », etc., nous laissent comprendre que le poète aurait pu être un peintre du monde matériel. Gardons-nous, du reste, de rien exagérer. Un critique éminent exprimait dans une étude récente cette opinion que le premier Pope annonçait des qualités de rare et précieuse essence qui ont été plus tard et sans compensation faussées ou détruites [1]. Nous pensons au contraire que la véritable puissance de Pope, le plein épanouissement de son génie se trouvent dans les épîtres, les satires (y compris la *Dunciad*) et les *Essays* de ses dernières années. Quelque jugement qu'on puisse porter sur le genre, le poète y règne sans rival. Il n'aurait jamais figuré que dans un rang modeste parmi les poètes d'imagination, de passion, de lyrisme. Et de même aussi ses peintures du monde matériel, précieuses à noter dans les premières œuvres, parce qu'elles ne se retrouvent plus dans les dernières, n'ont pas pour effet de l'égaler aux grands poètes de la nature.

1. « Le premier Pope est tout lyrique, d'une fantaisie ailée et hardie, d'une passion vive et charmante,... il nous semble apercevoir en lui un poète en puissance bien autrement grand que celui que nous connaissons. » (EM. MONTÉGUT, *Heures de lecture d'un critique*, p. 85, 86.)



Dans bon nombre de ces poèmes de jeunesse, il voit surtout le monde à travers les œuvres qu'il imite ou traduit. Les images qu'il nous en donne sont un reflet indirect. Si dans « le Temple de la Renommée », dans « January et May », dans « la Femme de Bath » nous retrouvons quelque chose de cette joyeuse ivresse que les splendeurs de la terre inspirent à Chaucer, nous sentons bien que nous le devons à la sève puissante du vieux conteur, plutôt qu'à une sympathie de génie de son traducteur [1]. Parmi les nombreux souvenirs de Virgile qui, insérés dans les « Pastorales », en font presque d'ingénieux centons, beaucoup sont descriptifs. Leur charme nous vient du poète latin, quand le traducteur ne les a pas gâtés par le mélange d'un faux goût qui n'a rien de virgilien. La pluie féconde et joyeuse deviendra par exemple, grâce à une très légère modification verbale, les larmes silencieuses de Jupiter se joignant au deuil de la nature [2]. Et quand nous rencontrons un vers de Spencer transporté de toutes pièces dans l' « Été », il se détache du reste par une franchise d'allure et une netteté d'image qui font ressortir le caractère artificiel de ces petits poèmes [3].

Mais la part ainsi faite à l'imitation et même au goût maniéré d'un très jeune écrivain, il faut reconnaître dans quelques-uns de ces vers descriptifs de Pope une fine précision qui n'a rien de banal. S'il y a des réminiscences, elles sont très heureusement appropriées, fondues et confondues dans l'esprit et dans la langue du poète quand il nous parle de « brises printanières

1. Par exemple dans ce passage où la notation de quelques faits naturels sert à Chaucer, et à son traducteur, à exprimer plus de vraie passion que M. Montégut ne réussit à nous en montrer dans tout le poème d' « Héloïse et Abélard » :

« Awake, my love, disclose thy radiant eyes;
Arise, my wife, my beauteous lady, rise!
Hear how the doves with pensive notes complain,
And in soft murmurs tell the trees their pain :
The winter's past; the clouds and tempest fly;
The sun adorns the fields, and brightens all the sky. »
(*January and May*, v. 525, 530.)

2. « Jupiter et læto descendet plurimus imbri » (« Eglogue VII », v. 60) devient chez Pope : « And Jove consented in a silent shower. » (*Summer*, v. 8.)

3. « The woods shall answer and their echo ring. »
(*Summer*, v. 16.)

« qui se jouent parmi les osiers tremblants »[1], quand il nous montre « entre des rives pastorales, la Tamise d'argent — sur « les eaux de laquelle dansent les rayons du soleil, — et où les « aunes verdoyants forment une ombre frémissante[2] ».

La « Forêt de Windsor » fournissait au poète une admirable occasion de développer librement ce qu'il y avait en lui de sens de la beauté des choses et de talent descriptif. Le poème était écrit au milieu même des scènes grandioses ou gracieuses qu'il se propose de peindre; l'auteur en était à cet âge où l'influence de la nature fait le plus facilement vibrer une âme de poète. L'œuvre cependant ne donne, comme les précédentes, que la promesse d'un talent de peintre; elle manifeste le même pouvoir, limité de sa nature, et volontairement comprimé dans son effet. On a souvent cité la description du faisan blessé par le plomb du chasseur[3]. Elle est en effet le meilleur spécimen qui puisse être donné de l'habileté de Pope dans ce genre. Il voit avec exactitude les aspects superficiels[4]; il n'a pas la sympathie profonde qui sent au-dessous de ces apparences la vie intime. Mais, au service de son observation un peu étroite et sèche, il a une admirable maîtrise d'expression. Ce passage de huit vers est le plus important de ceux où Pope s'arrête à décrire des scènes naturelles. Il en est d'autres qui ne sont pas sans bonheur :

« Ici, en pleine lumière, les plaines rousses s'étendent; — « là voilés de brume s'élèvent les monts bleuâtres, — et la « lande sauvage elle-même étale les tons empourprés de ses « bruyères[5]. »

« Souvent les vanneaux criards sont atteints du plomb mortel

1. « Let vernal airs through trembling osiers play. »
(*Spring*, v. 5.)

2. . . . . « Along the silver Thame,
Where dancing sunbeams on the waters played,
And verdant alders formed a quivering shade. »
(*Summer*, v. 3, 4.)

3. *Windsor Forest*, v. 111 et suiv.

4. Il avait pendant quelque temps étudié la peinture, et dut peut-être à cette circonstance la minutieuse justesse d'observation dont témoignent parfois ses œuvres.

5. « Here in full light the russet plains extend :
There, wrapt in clouds the blueish hills ascend.
Even the wild heath displays her purple dyes. »
(*Windsor Forest*, v. 23.)

« — alors que de leur vol agile ils tournoient en effleurant les « bruyères [1]. »

« Au printemps quand les fraîches vapeurs se traînent sur « la prairie, — le pêcheur prend son poste sous l'ombrage fré- « missant [2]. »

« Dans le miroir (du Loddon) le berger étonné voit souvent « — les monts renversés et le ciel reflété; — l'eau lui montre « un paysage de bois suspendus, — et dans l'onde mobile « tremblent des arbres absents [3]. »

Au total, cependant, ce qui frappe le plus dans ce poème descriptif, c'est la faible part faite à la description. Ici, bien plus encore que dans le *Cooper's Hill* de Denham, dont nous parlions plus haut, les scènes et les objets naturels ne sont qu'un prétexte commode et un cadre sans cesse oublié pour des choses très différentes : personnifications et ressouvenirs d'une mythologie inanimée, développements historiques ou moraux, et patriotiques apostrophes.

Eh bien ! cette portion si modeste à laquelle est réduit le monde des formes, des couleurs et des sons, ce minimum de description introduit dans les premières œuvres, Pope mûri et en pleine possession de son talent le regarde comme un péché de jeunesse. Ce n'est pas, comme parait le croire le critique dont nous avons cité l'opinion, parce que ses facultés poétiques ont subi une transformation. Ne le voyons-nous pas, après 1738, collaborer avec complaisance, avec plaisir et quelquefois avec un remarquable succès au grand poème où Thomson décrit la nature sous tous ses aspects [4] ? S'il fallait choisir quelques exemples particulièrement significatifs du talent de peintre de Pope, ce serait peut-être dans ces notes

1. « Oft, as in airy rings they skim the heath,
The clamorous lapwings feel the leaden death : »
(*Windsor Forest*, v. 131, 132.)

2. « In genial spring, beneath the quivering shade,
Where cooling vapours breathe along the mead,
The patient fisher takes his silent stand. »
(*Ibid.*, v. 135-137.)

3. « Oft in her glass the musing shepherd spies
The headlong mountains and the downward skies,
The watery landscape of the pendent woods,
And absent trees that tremble in the floods. »
(*Ibid.*, v. 211-214.)

4. Voir plus haut, p. 146.

proposées à Thomson qu'il conviendrait de les prendre. Mais s'il veut bien ainsi concourir à l'œuvre d'un confrère, il a, pour son compte, résolument éliminé cet élément des poèmes de sa dernière manière. Il ne parle que pour s'en excuser, et en plaidant les circonstances atténuantes, de cette époque où, dans ses vers, « la pure description tenait lieu de pensée [1] ». Il est tout fier de s'être élevé à une conception plus raisonnable du rôle du poète. Il revendique le mérite « de ne pas s'être « attardé dans le labyrinthe de l'imagination, mais d'avoir mis « ses chants au service de la morale [2] ». C'est encore la même idée, vue sous un autre angle qu'il exprime par cet aphorisme : « La nature doit céder à l'art [3] ». Enfin, la doctrine qu'appliquaient ses œuvres, le poète la prêchait autour de lui. Voici la formule qu'en a recueillie un critique enthousiaste : « Mr. Pope était d'avis que la poésie descriptive est une com« position aussi absurde qu'un repas où l'on ne servirait que « des sauces [4] ».

1. Épître à Arbuthnot, v. 148.
2. Épître à Arbuthnot, v. 336-341. « But stooped to truth and moralized his song », est une imitation du vers qui termine la première strophe de la « Reine des Fées » :

« Fierie wars and faithful loves shall moralize my song. »

3. « Nature must give way to art. »
4. « Pope, it seems, was of opinion that descriptive poetry is a composition as absurd as a feast made up of sauces » (*An Essay on the Genius and Writings of Pope,* by Joseph Warton), p. 40-48, the 5th edit., Lond. 1806.

CHAPITRE II

LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE ET DANS LA SOCIÉTÉ ANGLAISES VERS 1725

I

Nous avons atteint avec Pope l'apogée de cette révolution qui de la poésie a peu à peu chassé la fougue, l'imagination, la passion et le sentiment de la nature, pour y faire régner la raison et le raisonnement, les calmes exposés didactiques, ou les aigres personnalités de la satire. En lui se sont trouvés unis au degré le plus éminent les caractères essentiels de l'école classique. S'il est vrai qu'aucun poète, sauf peut-être notre Boileau, n'a plus complètement ignoré dans son œuvre le monde des choses, Pope, au service des idées personnelles sincères ou empruntées qu'il exprime, au service de ses doctrines de philosophie morale et sentimentale, de ses acerbes jugements de critique ou de ses rancunes forcenées de poète, a déployé un talent de style, une verve, une variété de ressources, un brio d'exécution qui le placent comme artiste fort au-dessus de l'écrivain français. L'éclatante valeur de son œuvre allait-elle donner une consécration définitive à l'évolution commencée avec la Restauration? Allait-elle rendre permanente et irrémédiable cette déviation du génie national de l'Angleterre? A ne voir que l'apparence des choses, qui ne l'aurait cru? Au moment où Thomson arrive à Londres, la tête pleine de visions et de vers, la suprématie littéraire de Pope est hors de

contestation. Ceux-là mêmes qu'une hostilité violente sépare de lui n'osent guère s'attaquer à son mérite littéraire. Il ne faut pas chercher parmi les écrivains qui gravitent autour de lui un désir d'affranchissement, ni une velléité d'indépendance. L'imitation est la loi de l'école, et Pope lui-même est le maître que tous imitent. — Et cependant quelque chose proteste, dans le sentiment public, contre la sécheressse de cette littérature. Le génie national n'est en réalité ni étouffé, ni transformé. L'arbre est violemment tordu, mais d'un effort puissant il tend à se redresser. Les preuves nous en apparaissent en grand nombre dans le goût tout nouveau que manifeste la société lettrée pour les chants et les ballades populaires [1], dans le retour de la faveur publique aux maîtres de la Renaissance, et surtout dans une extraordinaire poussée d'admiration pour le grand poète de la nature, pour le grand psychologue doublé d'un grand peintre qui fut Shakespeare.

Dryden, on le sait, avait tour à tour déprécié puis loué celui qu'il appelait son maître; il en avait fait pour la scène des imitations qui étaient à la fois une offense et un hommage. Steele, dans plusieurs articles du *Tattler* et du *Spectator*, avait appelé l'attention sur Spencer [2]. Addison avait vanté les

1. Ce n'est pas à dire que cette littérature populaire n'ait été goûtée d'aucun des écrivains de la génération antérieure. Dryden, en dépit de tendances d'école, appréciait l'énergie et la franchise spontanée de ces petits poèmes (voir *Spectator*, n° 85, Thursday, June 7, 1711). Mais ce qui était chez lui exception un peu singulière devient, chez les écrivains du XVIII[e] siècle, chose familière, surtout après l'intervention d'Addison. Rowe se fait remarquer parmi ces chauds admirateurs des vieux chants populaires. C'est très justement que sa *Jane Shore* a fourni la devise du premier volume de la première collection publiée d'anciennes Ballades.

2. Il réussit du reste à tel point que le retour de faveur au « poète des poètes » ne s'arrêtera plus. — Tonson publie en 1715 une édition de Spenser en trois volumes. Les imitations directes deviennent alors de plus en plus nombreuses. Déjà Prior avait, en 1706, publié une ode où il emprunte la stance et le style de Spenser. G. West se sert de la même forme pour sa pièce *On the Abuse of Travelling* (1739). Après l'exemple plus célèbre donné par Thomson dans son « Château d'Indolence », les imitations foisonnent : Lloyd, *The Progress of Envy*; Shenstone, *The Schoolmistress*; William Julius Mickle, *The Concubine*; Beattie, *The Minstrel*; et d'autres moins connus, tels que William Thompson ou Wilkie. — « It has been fashionable of late to imitate Spencer », écrit Warton. Et Samuel Johnson proteste contre cet engouement : « Life is surely given us for higher purposes than to gather what our ancestors have wisely thrown away, and to learn what is of no value but because it has been forgotten. » (*The Rambler*, n° 121.)

beautés héroïques ou naïves des vieilles ballades [1], et s'était fait le héraut de la gloire de Milton. Enfin, après les innombrables profanations commises par les dramaturges de la Restauration sur les œuvres de Shakespeare, Rowe publiait, en 1790, la première édition critique, et Pope lui-même donnait en 1725 une somptueuse édition. Il y professe une admiration profonde pour son auteur. Sans doute ses éloges ne sont pas toujours judicieux, et il y mêle des critiques où se manifeste une évidente étroitesse de goût. Mais de ces hommages incomplets, comme de tout cet ensemble de faits, ressort pour nous une constatation importante. Contrairement aux préceptes et à la pratique de la génération précédente, les contemporains de Pope et Pope lui-même reviennent au commerce et au respect de Shakespeare et des grands artistes de la Renaissance. Dès lors, et pour une période prolongée, on verra s'établir parallèlement en Angleterre deux courants du goût et de la critique. Les productions littéraires continueront à s'inspirer des préceptes consacrés par la mode, par le goût convenu du jour et par l'exemple de Pope. Mais, au-dessous de cette apparence, tous, et Pope lui-même (nous venons de le rappeler), ont une intime admiration pour les chefs-d'œuvre d'une école toute opposée à celle qui prévaut. Ces deux courants ne pourront continuer longtemps à couler l'un au-dessus de l'autre sans que peu à peu leurs eaux se confondent. Ces œuvres, que l'on croit mortes et auxquelles on ne marchande pas les louanges parce qu'on les juge sans effet possible sur la fortune des productions récentes, doivent finir par modifier profondément celles-ci. A tout le moins, et dès à présent, les contemporains de Pope sont préparés à l'avènement d'une poésie entièrement différente de la sienne. On pourrait *a priori* prédire que, si les hommes ne font pas défaut aux circonstances, cette nouvelle évolution se produira. L'école classique d'alors si confiante, si convaincue de sa supériorité, si riche, il faut bien le dire, en talents, ne saurait suffire aux besoins d'une société qui goûte en même temps qu'elle Spenser, Shakespeare et Milton.

1. Le *Spectator* contient en particulier une critique pleine d'admiration de *Chevy Chace* dans ses numéros 70 (21 mai 1711), 74 (25 mai), et de la ballade des « Enfants perdus au Bois » dans son numéro 85 (7 juin 1711).



II

Quelqu'un des poètes anglais en possession de la faveur publique pouvait-il être l'initiateur de ce retour à l'imagination et à la nature? Ni Swift dont le génie puissant se manifeste ailleurs que dans la poésie; ni Steele qui depuis 1723 avait quitté Londres, et dont la muse d'ailleurs, pas plus que celle de Gay qui prépare ses « Fables », n'a rien des fières audaces des novateurs; ni les talents de second plan, *namby-pamby* Philipps [1], ou son frère John, ni Tickell ou Somerville, ne pouvaient devenir ce vase d'élection où serait recueilli l'ichor précieux, l'inspiration des maîtres d'autrefois et de la poésie généreuse. Le plus vigoureux de tous ces talents, celui de Young ne vit pas, il est vrai, de pure imitation. Le futur auteur des « Nuits » a l'honneur de donner dans ses satires l'exemple d'une forme littéraire bien personnelle. Cependant c'est là si peu une tentative contraire au courant régnant que Pope lui-même adoptera bientôt cette forme. Il y voit avec raison le terme naturel de cette transformation qui avait chaque jour davantage fait de la langue chantée d'autrefois un idiome surtout propre à la critique et à la dialectique.

Ainsi la poésie de l'Angleterre semble incapable de se rafraîchir et de se raviver aux sources où s'étaient alimentés les vieux maîtres. Mais au nord de la Tweed s'étend un pays très distinct, longtemps indifférent ou hostile, associé depuis peu de temps par l'union politique, au fond original, peu assimilable, et méfiant à l'égard des influences venant d'Angleterre. La littérature polie, j'allais dire lettrée, de l'Écosse n'a jamais été bien intense. Quelques poètes — souvent des gentilshommes et une fois un roi — ont, à l'exemple des poètes français, puis de Chaucer, puis des écrivains de l'âge d'Élizabeth, donné à leur rude patrie quelque chose du lustre que pouvaient lui ajouter d'élégantes productions poétiques. La révolution religieuse vient à la fois diminuer en haut l'importance de ce mou-

1. Le « Cidre » de John Philipps vise bien à imiter le style et la manière de Milton; mais l'effet produit n'a rien de miltonien.



vement littéraire, et tarir en bas la source autrement abondante d'où avaient jailli en grand nombre les ballades, les chants d'amour ou de guerre du menu peuple. Il est curieux de comparer à cet égard les effets opposés produits dans les deux pays par un même événement moral et social. La Réforme, établie en Angleterre par la couronne et dirigée dans son évolution par l'aristocratie, conserve tout ce côté artistique par lequel le catholicisme s'adresse aux imaginations pour arriver au cœur et à la foi. Le protestantisme anglais ne sera pas un obstacle aux aspirations de la Renaissance vers les pures voluptés du Beau. Elle échauffera même d'une flamme intérieure plus intense quelques-uns des plus nobles parmi ces poètes : Spenser et Milton sont de pieux et sincères puritains. Au contraire en Écosse, le mouvement vient d'en bas, des masses populaires; et la religion nouvelle en reçoit un caractère sombre, farouche, démocratiquement jaloux de toute supériorité, de tout luxe et de toute élégance. Cette opposition d'effets est accrue encore par une autre différence. La révolution religieuse imposée d'un côté par la main de fer des Tudor s'accomplit sans convulsions sociales. En Écosse, d'autre part, elle ne s'achève qu'au prix de luttes sanglantes. Aussi tout ce qui appartient au vieux dogme catholique, tout ce qu'a voulu conserver le protestantisme modéré des épiscopaliens est-il un objet de haine et d'horreur pour le presbytérianisme victorieux. L'art et la poésie deviennent aux yeux des sectaires autant d'embûches du démon. La littérature subit une complète et longue éclipse. « L'encre théologique, et « le sang jacobite, mélangés l'un et l'autre d'une forte dose de « fiel, semblaient avoir anéanti toute l'intelligence du pays [1]. »

Cet état de choses prend fin, dans le premier quart du XVIII[e] siècle, avec l'apaisement des passions religieuses, avec l'échange plus fréquent de produits et d'idées entre les deux parties de la grande île. A la suite de l'Acte d'Union, les relations avec l'Angleterre et avec Londres deviennent beaucoup

1. « Then came the schisms in our National Church, and the fiercer schisms in our Body Politic : Theologic ink, and Jacobite blood, with gall enough in both cases, seemed to have blotted out the intellect of the country. » (CARLYLE, *Essay on Burns. Critical Essays*, vol. II, p. 26.) On peut lire aussi sur le même sujet quelques lignes intéressantes de Mr. Shairp (*On the poetic interpretation of Nature*, p. 186).



plus fréquentes. Les rapports commerciaux entre les deux pays se développent. Les Écossais des classes aisées prennent l'habitude de visiter Londres, malgré les difficultés et les longueurs du voyage qui se faisait alors à cheval. Il était impossible que les idées ne circulassent pas en même temps que les marchandises et les voyageurs. Le premier effet est de déterminer dans les villes d'Écosse un désir d'affranchissement, une révolte contre l'austère et tyrannique autorité de l'Église. Les tavernes et les clubs d'Edimbourg forment de nombreux foyers de libre discussion et de pensée indépendante. L'activité littéraire devient une des formes de la protestation contre l'étouffante compression du presbytérianisme. L'université d'Edimbourg, jusqu'alors pur séminaire pour la préparation des ministres, voit s'éveiller chez un grand nombre de ses jeunes étudiants une curiosité artistique, une recherche et un amour du beau qui font tort aux études théologiques [1]. Et bientôt, en Écosse même, des auteurs se révèlent qui donnent satisfaction à ces besoins nouveaux de l'âme écossaise.

On voit dans quelles conditions différentes se trouvent les écrivains des deux pays. Tandis que l'école anglaise, lassée et comme épuisée, après le foisonnement de poètes et la débauche d'imagination de la Renaissance, en est venue avec Pope à une doctrine de scepticisme et de négation railleuse à l'égard des hautes et fières inspirations de la poésie, l'esprit littéraire au contraire est, en Écosse, presque entièrement neuf. Après une longue léthargie, il revient à la vie, avec les inexpériences et les curiosités, avec la simple et fraîche sincérité de la jeunesse. Les maîtres que connaîtra cette école, ce seront, avec les grands poètes de l'antiquité, Shakespeare, Spenser et Milton plutôt qu'Addison ou Pope [2]. Et comment oublierions-nous, d'autre part, que, si la littérature anglaise d'alors est essentiellement urbaine, les écrivains écossais sont en contact intime avec la nature, vivent au milieu de paysages grandioses ou souriants, d'une infinie variété et d'un charme puissant?

Il y a donc là, dans une terre longtemps laissée en friche,

1. Voir plus haut, première partie, p. 26.
2. « Thomson was educated in Scotland, where the new style, we believe had not yet become familiar. » (*The Edinburgh Review*, vol. 18, p. 182 [Jeffrey ?])



une abondante réserve de poésie et de talent. C'est de cette région de montagnes que viendra pour l'Angleterre, comme un peu plus tard viendra des Alpes pour la France, le souffle qui doit faire reverdir dans les lettres la passion et l'imagination, le naturel et la poésie de la nature. Le génie de cette littérature naissante de l'Écosse ne prend pas immédiatement conscience de lui-même. Mais de toutes parts on voit dans les tentatives qui se produisent, un caractère commun; c'est, avec une indépendance relative de la forme, un retour à l'observation des choses et à la description. Nous le trouvons dans les chants rustiques de Francis Sempill [1]; dans le recueil de pièces anciennes et modernes de James Watson [2] qui donne à l'Écosse l'immortel et pathétique *Auld Lang Syne*; dans les ballades de William Hamilton [3] et les pastorales de Robert Crawford [4]. Nous le suivons dans l'œuvre abondante et très variée d'Allan Ramsay, où se trouvent un don lyrique souvent exquis, une riche veine d'humour, une fine et gracieuse puissance de pinceau, une sincère sympathie avec la nature et les hôtes de la campagne, toutes ces qualités dont l'union a fait du *Gentle Shepherd* un des chefs-d'œuvre, sinon le chef-d'œuvre même, de la poésie pastorale. Nous le trouvons encore dans la pièce si délicate et si simple d'une grande dame, lady Grizell Baillie [5], dont Thomson était quelque peu parent; comme

1. Les Sempill, lairds of Renfrewshire, forment une dynastie de poètes de talent. Robert Sempill (1595-1669) est l'inventeur d'une strophe qui a fait grande fortune. Elle a fourni à Allan Ramsay, à Fergusson et à Burns leur rythme favori. — Le fils, Francis (*ob. circa* 1685) est un des écrivains qui ont le plus heureusement exprimé (*Maggie Lauder. Fy, let us a' to the Bridal* », etc.) le charme de ces émotions simples et tendres que l'on suppose propres à la calme vie des champs. On lui a attribué la ballade de *Auld Lang Lyne*, sous la forme où elle parut dans le Recueil de Watson.

2. *A choice Collection of Comic and Serious Scots Poems, both Ancient and Modern*, publié en 1706, 1709 et 1711. Outre la plus ancienne version connue de *Auld Lang Syne*, le recueil contenait la ballade de *Hardyknute*, si fort admirée par Gray, par Percy, par W. Scott. L'auteur en était Lady Wardlaw, qui mourut en 1727.

3. Né en 1704, collaborateur du *Tea-Table Miscellany* de Ramsay, il est l'auteur de la ballade connue *The Braes of Yarrow*.

4. Encore un collaborateur de Ramsay. Mourut en 1733, à l'âge de trente-cinq ans. Ses pièces, principalement *The Bush aboon Traquair* et *Tweedside*, montrent l'inspiration et le juste sentiment de la poésie pastorale.

5. Voir plus haut, première partie, p. 33. Sa jolie chanson : « Were na my heart licht I wad dee » parut en 1725 dans l'*Orpheus Caledonius* et fut insérée par Ramsay dans son *Tea-Table Miscellany*.

dans celles de ces amis, Riccaltoun [1], Armstrong [2], qui, avant lui ou en même temps que lui, ont entendu le même appel de la poésie, ont fait pour s'élever jusqu'au but indiqué le même effort vaillant, limité chez eux par un génie inférieur, *lenta salix quantum pallenti cedit olivæ* [3].

Tel est donc le milieu dans lequel s'est formé le talent de Thomson, telles sont les influences ambiantes qui ont pu en orienter la direction. Ajoutons-y cet heureux accident qui lui fit choisir, contrairement à l'exemple de Ramsay et des autres, l'anglais, de préférence au dialecte écossais, et nous aurons déterminé tous les éléments qui concourent à expliquer sa grande fortune poétique, tous, à l'exception de ce quelque chose qui résiste aux analyses du creuset, et qui est le génie lui-même. Nous savons maintenant comment expliquer ce fait au premier abord surprenant : le succès immédiat d'une œuvre qui semble en opposition absolue avec les tendances, les habitudes d'esprit, le goût confirmé de la société qui lui fait si bon accueil. Thomson est venu à point pour donner satisfaction à ce sentiment et à cet amour de la Nature qui persistaient dans l'âme et dans le cœur de l'Angleterre, alors même qu'ils se trahissaient le moins dans les œuvres consacrées et en quelque sorte officielles des littérateurs en renom.

Et cependant on ne saurait trop insister, si l'on veut comprendre la valeur profondément originale de l'œuvre nouvelle, sur le violent contraste qu'elle oppose aux productions de la poésie anglaise contemporaine. L'école classique et Pope n'avaient voulu voir dans le monde que l'homme, et l'homme abstrait, force intelligente bien plutôt que principe d'action ou que matière aux dramatiques orages des passions. Le poème de Thomson, au contraire, faisait simplement de l'homme un des détails pittoresques du tableau. Les écrivains en vogue avaient exclu toute perception de la Nature de ce monde factice où ils s'étaient renfermés. Avec les « Saisons » un grand coup de vent vient ouvrir les fenêtres soigneusement fermées. Il fait entrer à flots, dans le salon élégant où devise la muse

1. Nous avons plus haut parlé de Riccaltoun (voir prem. partie, p. 17, 18) et nous avons dit que sa description d'une scène d'hiver dans le Teviotdale avait éveillé le génie de Thomson au sentiment de son propre pouvoir.

2. Il avait écrit son *Winter* en même temps que Thomson élaborait le sien. (Voir prem. partie, p. 18, n. 2.)

3. VIRGILE, « Eglogue V », v. 16.



mondaine de Pope, l'air vif et la pleine lumière, la libre vue des choses extérieures, et jusqu'aux sons rustiques et aux senteurs des champs.

Il est difficile de supposer que le jeune Écossais n'eût pas conscience de l'audace de sa tentative. Soit estime sincère pour l'école régnante, soit concession politique aux puissances du jour, il s'efforce de faire une part dans son œuvre révolutionnaire à ces goûts du public auxquels il semble que son œuvre ait pour objet de rompre en visière. En réalité ses innovations ne sont pas d'un destructeur. Il rend une importance prépondérante à un élément de poésie que son siècle avait délaissé; mais il reste assez homme de son temps pour garder leur place, au milieu de ses peintures, à ces développements de philosophie sententieuse et sentimentale que ses contemporains prisaient fort. Il croit utile, lui aussi, de mêler à ses descriptions quelques épisodes moraux ou pathétiques, et sans renoncer jamais à certain fonds d'irréductible originalité, il s'efforce, avec une déférence modeste, d'y allier plus d'une concession aux doctrines littéraires en cours. Il est curieux à cet égard de le voir, dans chacune des « Saisons » qui paraissent successivement, ou, plus tard, dans les éditions nouvelles, sacrifier de plus en plus au goût régnant, allonger ses tirades de philosophie ou d'histoire, ajouter de nouveaux épisodes. Le dernier de ses éditeurs, Mr. Logie Robertson, a très justement signalé ces apports successifs des influences exercées sur Thomson à mesure que se prolonge son séjour à Londres. Mais il semble avoir singulièrement exagéré l'importance de ces modifications. Il nous paraît, quant à nous, qu'à étudier le développement du poème, on doive être avant tout frappé d'une chose : c'est la persistance chez l'auteur d'une individualité robuste. Elle forme la charpente solide de l'œuvre à la fin comme au début; elle se laisse couvrir mais non pas cacher sous les ornements disparates qu'impose la mode du temps. Il nous est aujourd'hui difficile de dire laquelle des deux parties si diverses de son poème a le plus contribué au succès. Wordsworth avait évidemment tort de croire que les lecteurs d'alors eussent été surtout frappés et charmés par les épisodes [1].

1. *Second Preface to the Lyrical Ballads.* — Nous pouvons noter que le plus connu de ces épisodes, le bain de Musidora, ne figure pas dans la première édition de l'« Été ».



Les nombreux poètes qui aussitôt après le triomphe des « Saisons » voulurent s'inspirer de l'œuvre nouvelle, en imitèrent plus la richesse descriptive que l'ambition philosophique ou les narrations. La vérité sans doute est que le poème plut précisément parce qu'il flattait à la fois le goût de nouveauté et l'attachement aux choses établies, qu'il rétablissait dans leurs droits la Nature et les maîtres d'autrefois, sans bannir expressément la poésie discursive ni les écrivains qui y déployaient un si rare talent.

Quoi qu'il en soit, la postérité, moins éclectique, fait un départ très net entre ces deux portions de l'œuvre. Par l'une, Thomson est un initiateur, un chef d'école original et puissant, dans la glorieuse histoire de la poésie anglaise. Par l'autre il prend rang, non pas même le premier rang, parmi les hommes de lettres qui ont versifié, au cours du dix-huitième siècle, quelques lieux communs de politique humanitaire, de banale philosophie et de sensibilité larmoyante et superficielle. Nous distinguerons nettement ces éléments si divers. Nous étudierons d'abord et principalement ce qui appartient en propre au poète, les traits d'observation et de description par lesquels vaut le poème. Puis nous isolerons, pour les examiner à part, tous ces hors-d'œuvre, passages de déclamation oratoire ou récits romanesques, qu'il introduit non pas toujours sans violence, au milieu de ses tableaux de la Nature.

CHAPITRE III

LES OBJETS DÉCRITS. — LA NATURE DANS L'ŒUVRE DE THOMSON

C'était la première fois qu'un poète prenait la Nature pour sujet d'une œuvre de longue haleine. On peut être tenté d'objecter le *De Natura Rerum*. Mais ce poème n'est pas une peinture du monde. Lucrèce est trop préoccupé d'enseignement philosophique pour s'attarder beaucoup à la pure description. Le souvenir de quelques traits merveilleusement précis et vigoureux qui sont dans toutes les mémoires, ne doit pas guider notre jugement sur l'ensemble. Lucrèce ne voit guère le côté pittoresque des choses. « Il dissèque et analyse la nature », dit M. de Laprade, « plutôt qu'il ne la décrit [1]. » Au contraire, avec le poème de Thomson, c'est la série complète des tableaux de l'univers qui doit passer devant nos yeux. Si bien que pour étudier son œuvre, nous pouvons dresser *a priori* le catalogue des aspects et des phénomènes variés que présente la vie du monde, et chercher quelle interprétation et quelle peinture il nous a données de chacun. Nous commencerons par les plus grands, par ces trois objets dont l'immensité n'exclut pas une sorte d'unité individuelle : le ciel, la mer, les montagnes.

1. *Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme*, p. 180 et suiv. On trouvera aussi l'exposé de considérations analogues dans l'ouvrage de Shairp, *On the Poetic Interpretation of Nature*, chap. x, p. 147 et suiv.

I

Le Ciel.

Le premier est celui qui exerce sur Thomson le plus puissant attrait. Il ne l'oublie dans aucun de ses paysages. Il le suit sous ses aspects toujours changeants et infiniment variés. Il observe et il note dans cette mobilité même un des caractères et une des beautés de ce fond splendide sur lequel se détache toute scène. On a signalé déjà la valeur de ses ciels; nous avons à indiquer ici quelle richesse de coloris, quelle subtile perception d'effets merveilleusement divers justifient l'éloge. En réunissant les passages épars dans les différents chants, nous trouvons une suite de tableaux où sont notés et décrits tous les états successifs du ciel aux diverses heures du jour et dans les conditions changeantes de l'atmosphère.

Quel poète n'a pas chanté l'aurore? Mais après tant de maîtres qui en ont laissé d'éclatantes ou de gracieuses peintures, Thomson mérite d'être placé hors de pair pour la précision, la justesse et surtout la riche diversité de ses descriptions. Tantôt toute la vision est suggérée par un seul mot : « Aussitôt que « le matin tremble au ciel, et peu à peu déploie l'immense « clarté du jour [1] ... »; ou encore dans le même chant : « La « longue nuit s'achève et le matin brille serein dans tout l'éclat « de sa beauté humide [2] ». Tantôt, au contraire, une description minutieuse nous fait assister au développement graduel de cette scène grandiose : « L'Aurore aux doux yeux apparaît, l'au« rore, mère des rosées, qui d'abord brille faiblement à l'orient « diapré, jusqu'à ce que la lueur grandissante s'étende au loin « sur le ciel, et que, devant l'éclat de sa face, les blancs nuages « se dispersent et fuient. D'un pas précipité la brune nuit se « retire. Le jeune jour envahit l'espace, et découvre toute « l'immense perspective des plaines », etc. [3]. — Combien différente l'aube qui met fin à une nuit d'hiver « quand l'aurore, « se levant tard sur le monde engourdi, soulève son œil pâle « et sans joie [4] ».

1. *Autumn*, v. 151. — 2. *Ibid.*, v. 1165. — 3. *Summer*, v. 47-53. — 4. *Winter*, v. 745, 756.

Après le tableau de si riche coloris où le poète nous a montré l'aurore d'un jour d'été, sa palette a des tons plus éclatants encore pour décrire l'apparition du soleil lui-même et cette pompe vraiment royale, selon le mot des Grecs[1], au milieu de laquelle il s'élève.

« Mais là-bas à l'orient s'approche joyeux le puissant roi du « jour. Le nuage diminué, l'azur flamboyant, le front de la « montagne qui s'illumine d'or fluide, annoncent gaîment sa « venue. Et voilà que soudain, entièrement révélé, rasant la « terre brillante de rosée et l'air qui se colore, il apparaît dans « sa majesté infinie; il verse le jour brillant, les rayons d'or « qui se jouent sur les rochers, sur les collines, les tours et les « cours d'eau sinueux, et lui-même étincelant s'élève à l'ho- « rizon lointain[2]. » Voyez, d'autre part, quelles teintes sobres et fines dans ce tableau d'un matin de printemps : « Alors l'air « redevenu libre échappe à l'oppression du froid, mais, plein « de vie, plein d'une âme vivifiante, il élève au plus haut du « ciel les nuages légers, il les étend minces, floconneux et « blancs sur toute la voûte céleste[3]. »

Suivons la marche du soleil. Voici le grand jour : « Mainte- « nant flamboyant au ciel, le soleil puissant fond dans l'air « limpide les nuages hauts élevés et les brumes du matin qui « planaient autour des collines en bandes mi-parties, jusqu'à « ce qu'enfin, tout entière dévoilée, la face de la Nature « brille depuis l'immense cercle où la terre semble s'unir à « la sphère inclinée du ciel[4] ». Et voici la même heure quand l'automne a tout empreint de sa beauté plus grave : « Le jour, « répandu à flots sur le ciel et sur la terre, s'échauffe et « grandit; splendeur infinie! il revêt au loin tous les êtres. « Combien calme est la brise! à peine un souffle entraîne-t-il

1. Βασιλεύσις.

2. *Summer*, v. 81-90. — En face du même spectacle, Dyer, le contemporain de Thomson, notait aussi des effets précis de lumière et de couleur. Dyer, on le sait, était peintre avant d'être poète. Mais combien est plus ample et moins gâtée de mythologie la description des « Saisons ».

« Half his beams Apollo sheds
On the yellow mountain heads!
Gilds the fleeces of the flocks,
And glitters on the broken rocks! »
(*Grongar Hill.*)

3. *Spring*, v. 27-31. — 4. *Summer*, v. 199-204.

« sur la plaine les fils délicats des rosées évaporées! Combien « est clair le ciel sans nuage! Quelle teinte profonde il prend « d'un bleu particulier! Comme la voûte céleste s'enfle « immense! Combien, du haut de son trône d'azur, le soleil « rayonne joyeusement! Combien est calme au-dessous la « terre par lui dorée[1]! »

Enfin après ces tableaux nuancés où le poète fait preuve d'une si délicate perception des jeux subtils de la lumière, voici ceux où il se montre capable de rendre les splendeurs royales de midi : « le soleil, de son trône au zénith, ébranle « et disperse les nuages, et lance jusque dans les profondeurs « des abîmes une indolente langueur[2]. » Notons la gradation qui sépare de cette brève indication d'un midi de printemps, celle qui retrace l'écrasante puissance du soleil d'été : « C'est « la pleine ardeur de midi, et verticalement le soleil lance sur « nos têtes ses rayons violents. Sur le ciel et la terre, aussi « loin que peut errer le regard, tout est submergé par l'éblouis- « sant déluge; tout d'un pôle à l'autre se perd dans un flam- « boiement indistinct[3]. » Il n'y a plus au delà que le soleil tyrannique et le ciel écrasant des tropiques. « Voyez comme « le soleil aux rayons étincelants s'élève sans aurore et chasse « aussitôt du ciel le bref crépuscule; voyez de quelle flamme « ardente, joyeux et cruel il se répand dans l'air éblouis- « sant[4]. »

Les ciels d'après-midi sont nombreux et se retrouvent dans plusieurs des « Saisons » : « Affranchi de l'éclat ardent de l'été « qui s'éloigne, un azur plus serein qu'anime une lumière « d'or, embrasse jusqu'à l'horizon le monde joyeux. Des soleils « tempérés s'élèvent et lancent des rayons cléments, et sou- « vent, à travers les nuées transparentes, ils versent un calme « délicieux... jusqu'à ce que l'air ébranlé s'agite et que souffle « la brise. Alors le manteau floconneux du ciel se déchire; les « nues volent dispersées; et tantôt le soleil tout à coup brille « et dore la plaine illuminée, tantôt les ombres noires courent « sur la terre[5]. » — « Cependant, jetant sur tout une ombre « légère, un calme sobre suspend dans l'air les nuages flocon- « neux. La moindre ondulation de l'air s'arrête tremblante,

1. *Autumn*, 1208-1217. — 2. *Spring*, 442-444. — 3. *Summer*, 432-436. — 4. *Ibid.*, 635-648. — 5. *Autumn*, 25-39.

« ne sachant où diriger le doux courant, tandis que, tout illu-
« minés, les nuages à la frange humide boivent le soleil, et
« de leur voile transparent laissent arriver au monde paisible,
« sa force adoucie[1]. » — Toute autre est l'influence du soleil et l'aspect du ciel aux mêmes heures de l'hiver : « Suspendu
« à l'extrême bord du ciel, le soleil verse à peine dans l'air
« un jour attristé. Faible est son éclat, et ses rayons impuis-
« sants ont peine à franchir en longues lignes horizontales
« l'air épais; tandis que lui-même, vêtu des nuées de la
« tempête, faible, pâle et large, il longe au sud le bord du
« ciel, pour descendre bientôt et abandonner le monde abattu
« à une longue nuit[2]. »

La journée s'achève; voici le soir, puis la nuit dans un ciel d'été : « Le soleil a perdu sa violence; son globe abaissé ne
« lance plus qu'une chaleur vivifiante et un éclat joyeux; ses
« rayons variés colorent les nuages, ces vêtements magni-
« fiques du ciel qui, sans cesse mobiles, prennent des formes
« pittoresques, où l'imagination poursuit des rêves sans som-
« meil[3]. » — « Le soleil chemine près de l'horizon, et s'élargit
« graduellement à la fin du jour. Les nuages changeants, gaî-
« ment assemblés, riche et pompeux cortège, entourent de
« toute leur gloire son trône au couchant. L'air, la terre et
« l'océan sourient dans leur immensité. Et bientôt comme si
« les chevaux fatigués de son char avaient hâte de retrouver
« (selon la fable grecque) la demeure d'Amphitrite et les soins
« de ses nymphes, il plonge son globe; le voilà à moitié
« immergé : puis, un croissant d'or lance un dernier brillant
« rayon, et l'astre disparaît tout entier[4]. » — « Annoncé là-
« bas par les nuées qui lentement se sont éteintes, le sobre
« crépuscule, adoucissant tout l'éther, prend sa place accou-
« tumée au milieu des airs, avec les milliers d'ombres qu'il
« commande. Il lance sur la terre celle-ci d'abord; puis une
« autre de teinte plus profonde se glisse doucement derrière
« elle, et une autre plus profonde encore, dont le cercle suc-
« cédant aux précédents, s'ajoute à eux pour recouvrir la sur-
« face des choses[5]. » Enfin règne la nuit : « Sur les pas du
« Crépuscule suit rapide la Nuit; non pas dans sa robe d'hiver

1. *Autumn*, 957-963. — 2. *Winter*, 44-51. — 3. *Summer*, 1371-1376. — 4. *Ibid.*, 1620-1629. — 5. *Ibid.*, 1647-1654.

« d'un épais et noir tissu, mais négligemment drapée d'un « manteau brun. Un rayon faible et décevant, réfléchi par les « surfaces indistinctes des choses, envoie à l'œil qui fait effort « une image incertaine.... Et bientôt la vue fatiguée se tourne « vers le ciel. Amenant doucement les heures silencieuses de « l'amour, Vénus charmante brille de son pur éclat, et quand « elle s'est levée propice, du moment où la lumière du jour « s'est évanouie jusqu'à ce qu'elle jaillisse de nouveau, Vénus « règne sans rivale, la plus belle parmi ces lampes de la nuit. « Tandis que mon œil ravi s'enivre de cet éclat tremblant, de « légers éclairs traversent le ciel, ou jaillissent sur l'horizon en « formes capricieuses.... Parmi les sphères radieuses qui non « seulement ornent, qui animent le ciel, soleils vivifiants d'au-« tres mondes, des profondeurs terrifiantes de l'espace revient « dans sa course précipitée la comète qui s'approche du soleil, « et quand elle disparaît sous l'ombre de la terre, sa queue « effrayante se projette sur le ciel[1]. » — Comparons une nuit d'automne : « Le soleil couchant met fin à la brève journée; « le soir humide glissant sur le ciel jette sur le sol, pendant « sa froide marche, les vapeurs condensées en brouillards.... « Puis la lune, dans toute la plénitude de son globe, appa-« raissant à travers les nuages rompus, montre sa large face « dans l'orient empourpré. Tournée tout entière vers le « soleil, son disque tacheté (où la lunette des astronomes nous « fait voir des montagnes qui s'élèvent, de sombres vallées « qui s'abaissent, et de profonds abîmes), son disque nous « renvoie l'éclat du soleil sans sa flamme, et verse un jour « plus doux. Tantôt elle semble se baisser au milieu du nuage « qui passe, tantôt elle vogue majestueuse au plus haut de « l'azur sans tache. Le pâle déluge flotte au loin; il s'épanche « doucement sur la montagne voisine du ciel, et jusqu'à la « vallée pleine d'ombre; les rochers et les eaux réfléchissent « cette lueur frissonnante; l'air tout entier blanchit sous ce « flot immense de lumière argentée qui entoure le monde de « son éclat tremblant. Mais quand, à demi effacée du ciel, sa « lumière affaiblie laisse les feux des étoiles brûler d'un éclat « plus perçant à travers les profondeurs célestes, ou quand « son globe amorti, presque éteint, se montre, et se montre à

1. *Summer*, 1684-1710.

« peine, d'une blancheur pâle et sans rayonnement, souvent, « en cette saison, silencieusement au nord des lueurs météo- « riques jaillissent. D'abord elles couvrent la région inférieure « du ciel, puis toutes ensemble convergent soudain vers le « sommet du firmament, et aussitôt retombent toutes ensemble « pour remonter aussi rapidement; elles se mêlent, s'arrêtent, « s'éteignent et se raniment, emplissant l'air d'un dédale « lumineux[1]. »

Enfin voici la nuit d'hiver : « Quand du ciel livide le soleil « descend, souillé de mainte tache qui erre mobile sur son « orbe à l'éclat terni, des bandes rouges et ardentes com- « mencent autour de lui à s'embraser. Les nuages chancelants « s'avancent incertains et hésitants, comme s'ils ne savaient « encore à quel maître obéir; tandis que la lune s'élève len- « tement, pâle à l'orient plombé, et porte un cercle blême « autour de ses cornes émoussées. Vues à travers l'air trouble « et agité, les étoiles sans éclat émettent un rayon frissonnant; « ou souvent semblent s'élancer à travers l'obscurité, laissant « derrière elles une longue lueur blanchâtre[2]. » — Et quand, au cœur de la saison rigoureuse, le froid s'est emparé du monde, « la sphère du ciel tout entière révélée, déployant à la « vue des mondes infinis, brille d'un éclat intense, et, d'un « pôle à l'autre, elle scintille, voûte formée d'étoiles éblouis- « santes[3] ».

Mais les heures et les saisons ne sont pas seules capables de transformer ce ciel aux aspect mobiles. Nous ne pouvons songer à relever tous les passages où Thomson en a noté quelque apparence pittoresque. A l'approche de l'orage il se couvre de nuées. « Le vent du sud se répand, échauffe l'air « immense, et sur le ciel vide son souffle forme les grosses « nuées toutes gonflées d'averses printanières. D'abord on voit « s'élever une grise volute qui fait à peine une tache sur le « ciel; mais rapidement, en amas accumulés, les nuées épaisses « traversent le ciel chargé; elles se mêlent profondes, et une « obscurité opaque couvre tout l'horizon.... Peu à peu la brise « fait place à un calme absolu[4].... » Et quand la pluie ainsi annoncée a pris fin, « dans le ciel du couchant le soleil

1. *Autumn*, 1082-1114. — 2. *Winter*, 118-129. — 3. *Ibid.*. 738-741. — 4. *Spring*, 143-155.

« qui s'abaisse reparaît radieux au milieu des rougeurs des « nuages divisés que ses rayons égaient de changeantes cou- « leurs [1] ». Le pinceau du poète se charge de teintes plus violentes pour nous montrer un ciel d'été où va éclater la tempête. « S'accumulant lentement au-dessus du bois devenu « livide, une obscurité étrange s'amoncelle, et grandit, et « prend possession du ciel entier qu'emplissent les vapeurs « funestes exhalées des couches secrètes où dorment les miné- « raux. Le nitre, le soufre, le gaz ardent du gras bitume, se « répandent dans l'air, et leurs amas aux nuances variées où « se cache la flamme souillent le ciel [2].... » — L'horreur de l'orage dont la description suit les vers que nous venons de traduire, rend plus radieux le retour du soleil et l'affranchissement du ciel : « A mesure que de la face du ciel les nuages « dispersés s'éloignent tumultueusement, la voûte immense « s'enfle plus sublime, et sur le monde elle étend un azur « plus pur. La nature après l'orage brille d'une fraîcheur « nouvelle; à travers l'air plus léger un éclat plus vif, un « calme plus limpide tremblent et se répandent. Et cependant, « comme signe du danger passé, une brillante robe de joie « que rehausse l'abondance des jaunes rayons recouvre les « champs; la nature ranimée sourit [3]. »

Il faudrait, pour ne rien oublier, reproduire aussi la description de l'arc-en-ciel après la pluie de printemps [4], celle d'un ciel polaire [5], celle d'un ciel africain embrasé par le simoun, ou d'un ciel bouleversé par le typhon [6]; d'autres passages encore. Au total le poème ne renferme pas moins de vingt-six descriptions des aspects du ciel. Nous venons de voir de quelle valeur ils sont. Aucun poète, sans excepter Wordsworth qui pendant soixante ans a promené sur la nature l'objectif de son observation patiente, sincère et enthousiaste, aucun poète a-t-il réussi à transcrire aussi vivement, avec une plus grande magie des mots, ces mille aspects ondoyants du ciel, des nuages et des astres? Nous ne sommes pas surpris qu'un autre poète, un de ceux aussi que l'inconstante splendeur du ciel et de la lumière attiraient plus que tout autre objet, le peintre Turner, ait parfois voulu joindre son génie à celui de Thomson, et fixer sur

1. *Spring*, 188-190. — 2. *Summer*, 1103-1111. — 3. *Ibid.*, 1223-1232. — 4. *Spring*, 203-206. — 5. *Winter*, 859-864. — 6. *Summer*, 961-992.

sa toile les couleurs et les rayons qui vibrent dans les vers des « Saisons »[1]. S'il est vrai, comme le pensait Ampère, qu'on ne doive pas juger un poète avant de connaître son soleil, Thomson peut hardiment solliciter ce jugement[2].

II

La Mer.

On peut à bon droit s'étonner que, dans cette œuvre où le ciel est si curieusement et amoureusement peint, on rencontre peu de descriptions de la mer. Le poète écossais a bien le sentiment que ce qui fait le caractère particulier de sa terre natale, ce qui en explique tous les traits, ce qui la rend si différente de toute autre région montagneuse, c'est la présence continuelle de la mer souriante ou formidable, qui bat les côtes, pénètre de toutes parts dans les terres par ses « firths » et ses « lochs », et semble prolongée au cœur même du pays par les lacs qu'elle alimente et qui reproduisent ses grâces et ses colères. Ne devrait-on pas s'attendre à voir chez lui, comme chez Théocrite, la mer partout présente dans une poésie toute insulaire [3]? Thomson est loin cependant de lui donner pareille importance. Dans sa description de l'Écosse, il note d'un trait rapide la proximité de ce puissant voisin; mais rien ici qui suppose ni qui évoque une vision directe : « Voici la Calédonie et « ses hautes montagnes. Elles sont, grâce à la mer onduleuse,

1. « Turner emprunte au « Printemps » de Thomson *Le lac Buttermere* (effet de pluie), National Gallery, n° 460. » (Chesneau, *la Peinture anglaise*, p. 153.)

Une autre peinture de Turner, n° 492 de la Galerie Nationale, a pour titre *Frosty Morning*, et pour thème ce vers :

« The rigid hoar frost melts before his beam. »
(*Autumn*, 1159.)

2. « On ne comprend pas bien le coloris d'un poète, si l'on ne connaît son soleil. » (J.-J. Ampère, cité par Mérimée recevant Ampère à l'Académie.)

3. « Dans cette poésie insulaire, on aperçoit sans cesse la mer à l'horizon. » (J.-J. Ampère, *la Poésie grecque en Grèce*, chap. ii.)



« enveloppées d'un air vif et subtil qui aiguise les âmes [1].... » Et c'est tout. Pas un mot pour décrire ces prodigieuses scènes de la côte d'Écosse, où, dans les tempêtes terribles de la mer du Nord ou de l'Atlantique, les vagues livrent de si furieux assauts aux falaises de granit. Pas un souvenir de ces aspects tour à tour charmants et grandioses de la côte occidentale, où les Hébrides étendent, le long d'un rivage merveilleusement découpé, leurs îles aux formes capricieuses, et les curieux défilés de leurs détroits, et leurs montagnes qui semblent surgir de la mer, et les mille accidents pittoresques de ce rivage fameux.

Ailleurs, il est vrai, il arrive au poète de mentionner ces îles écossaises. C'est pour y noter la multitude des oiseaux qui y vivent. Le caractère de cette région est fixé brièvement en deux traits. « Là où l'océan du Nord, en vastes tourbillons, bouil« lonne autour des îles nues et tristes de la lointaine Thulé, là « où la houle de l'Atlantique se déverse parmi les Hébrides « orageuses [2].... »

A défaut de peintures précises, savamment développées, comme celles qui nous ont été données du ciel, les « Saisons » offrent cependant quelques scènes où ce puissant acteur joue son rôle. Toutes, sauf une ou deux exceptions, sont des scènes de bouleversement et de tempêtes. « Au milieu de l'hiver sau« vage, je voudrais me retirer entre la forêt gémissante et le « rivage battu par l'infinie multitude des flots, dans un séjour « rustique, abrité, solitaire [3]. » Voilà la seule occasion où le poète exprime le désir d'avoir la mer pour voisine, et voici les seules où elle lui offre un spectacle qui le charme : « Aux « splendeurs du soleil couchant, l'air, la terre et l'océan sou« rient dans leur immensité [4] ». — « L'océan amer, vu du « sommet de quelque promontoire aigu, réfléchit, toujours « mobile, jusqu'aux limites extrêmes de l'horizon bleuâtre, un « rayon flottant [5]. » La beauté de la peinture est hors de doute, mais on voit que, même dans ces deux exemples, le poète est surtout frappé du caractère violent ou mélancolique de la mer. Le soleil n'évoque pas sur ses flots l'impression de joie qu'il sait répandre sur le désert [6]. La mer plissée de sourires,

1. *Autumn*, 880-883. — 2. *Ibid.*, 862-865. — 3. *Winter*, 425-429. — 4. *Summer*, 1623-1624. — 5. *Ibid.*, 167-170. — 6. *Ibid.*, 165.

ανήριθμον γέλασμα [1], la mer qu'une agitation légère couvre de mille fleurs, la mer bienfaisante qui nourrit ou enrichit les hommes, et qui rapproche les nations, Thomson ne voit guère ces aspects. Il s'attache de préférence à dépeindre les colères de l'océan déchaîné : « C'est surtout sur la mer dont les vagues « flexibles obéissent à la tempête, que la fureur du vent gran- « dit. Sur l'océan redouté que creusent de longues ondula- « tions, sous la ligne de feu qui entoure le globe, le typhon « tournoyant, lancé d'un bout de l'horizon à l'autre, épuisant « toute la rage de tout le ciel, le typhon règne et la trombe « impitoyable. Dans le ciel d'une sérénité trompeuse, la tem- « pête couve, condensée dans un petit nuage qui fait une tache « sur l'azur. Ignoré de tous, sauf du marin expérimenté, le « signe précurseur plane, ardent et cruel, ou bien sur le front « de quelque promontoire il amasse ses forces. Le démon pro- « duit d'abord un calme trompeur, puis il lance une brise « légère pour tenter le navire à déployer ses voiles. Et alors « tout à coup s'abat sur la mer une masse confuse de vents « mugissants, de flammes et de flots en torrents [2]. »

Ce sont surtout les préliminaires de la tempête qui l'ont ici arrêté. Il dépeint avec plus de détail et d'insistance les horreurs d'une tempête sur les mers d'Europe : « L'océan, « sous une pression inégale, se soulève d'un mouvement rompu « et désordonné.... Alors d'une explosion soudaine la tempête « se déchaîne et lance comme un torrent toute la masse de « l'eau bouleversée. Sur la mer impuissante cette force « aérienne s'abat, et la violence du vent creuse jusqu'à son « lit l'océan décoloré. Et pendant toute la durée de cette nuit « noire dont l'aile immense recouvre l'horizon [3], l'onde fouettée « dans cette lutte terrible se couvre d'écume; le sommet de ses « mille vagues semble s'embraser.

« Les flots, énormes comme des montagnes, s'élèvent en un « désordre affreux jusqu'au ciel, pour éclater l'un après l'autre,

1. ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτώρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ.
(*Eschyle*, « Prométhée ».)

2. *Summer*, 980-996.

3. Le vers anglais, fort beau, est dû à une suggestion de Pope qui peut-être s'est souvenu de Milton. Voir plus haut, p. 147 et n. 2.

« et, avec un fracas formidable, retomber en chaos. Les navires « à l'ancre sont chassés de leur station et fuient éperdus, aussi « rapides que les vents, sur le désert hurlant des eaux irré- « sistibles. Tantôt ils escaladent gémissants la vague gonflée, « tantôt ils se précipitent au fond des retraites cachées de « l'abîme, et entendent tonner les flots au-dessus d'eux. Puis « ils remontent, et, poussés par le souffle de tous les vents « réunis, ils volent vers des côtes lointaines, — à moins qu'un « rocher aigu ou quelque barre perfide ne les arrête, les brise « et les disperse en fragments flottant épars [1]. »

On voit que, si Thomson a borné son observation à un des aspects de la mer, au moins a-t-il su le peindre avec une singulière puissance. Il s'est attaqué à une vision plus grandiose encore, et en quelques vers comparables aux plus sublimes tableaux de Milton, il a évoqué le spectacle du cataclysme diluvien :

« A une époque lointaine et obscure, un déluge survint. Le « globe qui recouvrait de ses voûtes les eaux centrales s'ouvrit « en crevasses profondes, et, partout brisé, s'écroula dans « l'abîme. Sur les montagnes immenses formées par les débris « de la terre, les eaux passèrent en vagues énormes, jusqu'à « ce que, du centre jusqu'aux nuages qui se déversaient en « torrents, rien n'apparût plus autour du globe que les flots « tumultueux d'un océan sans rivage [2]. »

En contraste avec ces descriptions où le peintre a surtout vu le mouvement et la violence de la mer, en voici d'autres qui l'ont frappé par un caractère d'immobilité non moins effrayante. Il nous montre l'exilé russe errant dans sa prison de déserts sans limites. « Rien ne frappe ses regards que la « neige couvrant le sol et chargeant lourdement les arbres, et « des fleuves solidifiés qui, à travers l'immense solitude, éten- « dent jusqu'à la mer leurs horreurs glacées [3]. » Il les suit jusque-là et, dans les mers polaires, nous montre « des mon- « tagnes de glace entassées énormes sur des montagnes. Le « marin frissonnant les aperçoit de loin informes et blanches, « comme une atmosphère de nuages. Parfois, surplombant les « flots, des cimes se dressent menaçantes au-dessus d'autres « cimes; ou bien s'écroulant avec un bruit terrible, comme si

1. *Winter*, 148-174. — 2. *Spring*, 308-315. — 3. *Winter*, 801-805.

« le chaos s'emparait de nouveau du monde, elles entr'ouvrent « au loin la mer et ébranlent le pôle solide. L'océan lui-même « ne peut se défendre de la puissance furieuse qui enchaîne « la nature, mais, saisi au milieu des colères de sa tempête, « par le froid irrésistible, il est, jusqu'à une profondeur de « maintes toises, enchaîné, incapable désormais de rugir, — « désert lugubre, hérissé de vagues rocheuses, inhospitalier à « toute joie et à toute vie [1]... »

Comme si ces tableaux d'un monde mystérieux et effrayant exerçaient sur lui un attrait particulier, le poète revient encore à ces paysage.polaires pour nous y montrer l'effet du dégel : « Ces mers mornes qui entourent l'âpre pôle ne vont plus « souffrir les entraves du nord puissant; mais, éveillant tous « leurs flots, elles se soulèvent irrésistibles. Ecoutez! le gron- « dement se prolonge; il s'étend sans arrêt à travers les glaces « qui se fendent. Puis tout à coup elles éclatent, et dressent « jusqu'aux nues mille montagnes formées de leurs amas. « Malheur à la barque chargée de misérables pleins d'effroi « qui, ballottée parmi ces fragments flottants, jette l'ancre à « l'abri d'une île de glace, quand la nuit accable la mer et rend « cette horreur plus horrible! Quelle force humaine peut « résister aux maux qui s'unissent pour les assiéger? La faim « qui leur ronge le cœur, une lassitude impuissante, le rugis- « sement des vents et des vagues, le fracas des glaces qui « s'écroulent, cessant un moment pour se renouveler avec « plus de rage et de bruit, et mugissant au loin dans d'ef- « frayants échos [2]. »

La mer de Thomson ne vaut pas son ciel. Elle n'est pas variée comme nous la montre la nature; le poète ne la voit que sous son aspect terrible. Dans ces descriptions, il y a plus d'emphase que le sujet lui-même ne l'exige; le peintre s'y montre à nous observateur moins délicat et artiste moins sincère que nous ne l'avions vu dans ses premiers tableaux. Mais la part ainsi faite aux lacunes et aux défauts, ne serait-il pas oiseux de signaler la puissance de langage, la maîtrise robuste avec laquelle le jeune poète luttait contre les plus grandioses et les plus terrifiants spectacles de la nature et en fixait des images d'une beauté saisissante? De tous les poètes qui depuis

1. *Winter*, 906-919. — 2. *Ibid.*, 997-1013.

ont voulu peindre les colères de l'océan, il n'en est guère en Angleterre, sans excepter Byron, qui ne se soient souvenus de l'auteur des « Saisons » et ne lui aient emprunté quelques-uns de leurs effets; il n'en est pas qui l'aient surpassé en tragique grandeur. Quand Hugh Miller, un savant qui fut, lui aussi, un peintre puissant, voulut d'un trait évoquer l'aspect de la terre à l'une des lointaines époques géologiques, il crut ne pouvoir mieux faire que d'emprunter à Thomson un vers magnifique :

A shoreless Ocean tumbles round the globe [1].

III

La Montagne.

Plus rares encore et plus brèves sont les descriptions de montagnes; mais nous n'en éprouverons pas la même surprise. La perception d'une beauté dans les spectacles que présentent les régions montagneuses est une des acquisitions non seulement de la littérature mais de l'âme modernes. Avec la riche complexité et la profonde analyse du drame, elle constitue les principaux accroissements ajoutés par l'esprit humain au patrimoine poétique légué par l'antiquité. La Grèce elle-même, cette terre d'élection de l'art, a produit sa moisson de chefs-d'œuvre au pied de monts majestueux, sans rien soupçonner des émouvantes impressions qu'ils pouvaient fournir. « Les influences charmantes des douces brises, des ruisseaux « sonores, des couverts ombreux, des lits de violettes, ou de « l'ombrage des platanes, les écrivains païens les ont ressenties, « peut être plus noblement que nous; mais ils n'ont rien trouvé, « que la frayeur, sur la montagne nue, ou dans la gorge mysté- « rieuse [2]. » La constatation ainsi faite par M. Ruskin est insuffisante. L'âme grecque n'était pas ouverte uniquement aux

1. *Spring*, 315.
2. « The pleasant influences of soft winds, and ringing streamlets, and shady coverts, of the violet couch and palm-tree shade, they (the Heathen writers) received, perhaps in a more noble way than we; but they found not anything, except fear, upon the bare mountain, or in the ghostly glen. » (Ruskin, *Modern Painters*, II, vol. I, p. 42.)

impressions modérées et douces. Sa poésie fourmille de vers qui montrent combien elle ressentait vivement l'émotion du sublime et de l'infinie grandeur en face de spectacles tels que ceux du firmament et de la mer. Mais si nous nous sommes habitués à unir ces deux termes, la mer, la montagne, comme deux manifestations diverses d'un même caractère des forces naturelles, il n'en était pas ainsi des Grecs. Leur admiration s'est attachée uniquement à l'océan. Cette mer sur les rivages de laquelle se développe leur civilisation, ce πόντος, ce « grand chemin » qui réunit les membres épars de la glorieuse famille, c'est une puissance formidable qu'ils ont en quelque degré domptée. C'est un inconnu auquel ils ont en partie arraché son secret. C'est une force qui, dans ses déchaînements les plus effrayants, manifeste encore cette unité qui plaît à leur génie épris d'ordre et d'harmonie. Quant aux montagnes, ils semblent n'y voir que les effets de forces désordonnées. Pour leur mythologie et pour leur poésie, ce sont ou bien les instruments de lutte ou de supplice d'êtres monstrueux, ou bien le séjour inaccessible, jamais visité, jamais décrit, des puissances supérieures. Ne peut-on pas exprimer une surprise et un regret en pensant que lorsque Eschyle enchaîne au flanc des monts son Prométhée, il ne tente aucune description de cette nature affreuse avec laquelle étaient dignes de lutter sa langue puissante et ses « mots de six coudées »?

Les Latins, élèves et imitateurs, ne verront pas ce qui a échappé à leurs maîtres. Leur sentiment de la mer est plus restreint et plus étroit. Moins familiers avec elle, ils n'en connaissent guère les grâces et les caresses. Pour Lucrèce, pour Horace, pour Virgile, elle est surtout perfide, violente, objet d'effroi. Lorsque Catulle note en elle, même sous l'orage, le charme et les sourires de ses couleurs changeantes, on peut se demander s'il fait autre chose que reproduire une impression grecque [1]. — Quant aux montagnes, à plus forte raison doivent

1. « Hic, qualis flatu placidum mare matutino
Horrificans Zephyrus proclivas incitat undas
Aurora exoriente vagi sub limina solis,
Quæ tarde primum clementi flamine pulsæ,
Procedunt leni resonant plangore cachinni.
Post vento crescente magis magis increbescunt
Purpureaque procul nantes a luce refulgent. »
(*Catulle*, LXIV, 269-275.)

elles conserver leur caractère de mystère et de terreur. Une fois seulement Virgile leur consacre un trait de description qui même s'accompagne d'une sympathie bien nouvelle, « le vieil Apennin qui rugit de tous ses chênes et qui soulève avec exaltation jusqu'au ciel ses sommets blancs de neige [1] ». Mais l'opinion esthétique de cette littérature et de cette société est exprimée par Quintilien : « La beauté est le privilège des « pays qui s'étendent près de la mer, plats et agréables [2] ».

La Renaissance n'a pas comblé la lacune laissée par l'antiquité, non pas même avec Shakespeare. Sans doute il fait passer quelquefois dans ses drames l'impression physique des régions montagneuses. On sent, dans certaines scènes de *Cymbeline*, l'air aigu, le grave silence des monts. Mais il n'a nulle part porté sur cette partie du monde matériel son extraordinaire pouvoir d'observer et de décrire. M. Ruskin se félicite, dans une page curieuse, de cette ignorance du maître; il y voit une dispensation de la Providence [3].

A coup sûr nous ne demanderons pas aux modernes littératures classiques la révélation de ce domaine encore inexploré. Elles ferment les yeux même aux tableaux qui depuis plus de vingt siècles avaient provoqué sans la lasser l'admiration des hommes [4]. A peine un mot vient-il de temps en temps, chez les plus imaginatifs des écrivains de notre grand siècle, laisser entendre que l'on pouvait voir dans les montagnes autre chose que de gênantes et laides murailles [5]. Il n'en va pas autrement chez les auteurs anglais. Le sage Evelyn devenait épigramma-

1. « Quantus Athos, aut quantus Eryx, aut ipse, coruscis
Cum fremit ilicibus, quantus, gaudetque nivali
Vertice se attollens pater Apenninus ad auras. »
(« Enéide », XII, 699-701, éd. Benoist.)

2. « Species maritimis, planis, amœnis. » (Cité par Shairp, *On the Interpretation of Nature*, chap. x, p. 146.)

3. « So far as nature had any influence over the early training of this man, it was essential to his perfectness that the nature should be quiet.... Shakespeare could be allowed no mountains. » (*Modern Painters*, vol. IV, part 5, ch. xx, p. 372 et suiv.)

4. « Quelle que soit la haute valeur morale de notre littérature classique,... elle exclut trop la nature visible,... tout le domaine de l'imagination, pour constituer une véritable poésie, pour être rien de plus qu'une éloquente et sublime prose. » (De Laprade, *le Sentiment de la Nature avant le Christianisme*, p. 416.)

5. Comme l'exclamation de Mme de Sévigné sur « les affreuses beautés » des montagnes.

tique pour noter que « la Nature a balayé et amoncelé dans « les Alpes tous les décombres de la terre, afin de former et de « nettoyer les plaines de la Lombardie [1] ». Le poète Blackmore n'est pas moins énergique dans sa réprobation d'une erreur manifeste du Créateur : « Les montagnes,... ce fardeau encom« brant qui déshonore la terre [2] ». Fleming, né dans un pays de montagnes, s'efforce de justifier le Créateur et de leur trouver une finalité : « Elles offrent », dit-il, « un refuge aux bêtes « sauvages [3] ». Addison se contente de résumer ainsi ses impressions, après son passage dans la partie la plus admirable de l'Europe : « Je viens d'arriver à Genève, par un bien ennuyeux « voyage à travers les Alpes. J'y suis resté pendant plusieurs « jours à grelotter au milieu des neiges perpétuelles. J'ai la tête « encore étourdie de montagnes et de précipices, et vous ne « pouvez imaginer combien me fait plaisir la vue d'une plaine [4]. »

Très différente fut en somme l'attitude de Thomson en face des monts. Quand il aura vu les grandes Alpes (car il doit lui aussi les franchir), il en rapportera quelques impressions grandioses. Nous les retrouverons dans « La Liberté » où elles sont un des lambeaux de pourpre, *purpurei panni*, du grave poème. Il lui arrivera alors de s'écrier au sujet de son confrère Glover : « Lui, écrire un poème épique ! Il n'a jamais « vu de montagne [5] ! » A l'époque où il écrit les « Saisons », il n'a pas encore ressenti le grand coup de surprise et d'admiration que donne un panorama de hautes montagnes. Mais, s'il n'a eu sous les yeux que les effets à échelle réduite de ses

1. « Nature has swept up the rubbish of the earth in the Alps to form and clear the plains of Lombardy. » (Cité dans CHAMBERS's *Cyclopædia*, vol. I, p. 460.)

2. . . . . « the hills
That earth's dishonour and encumbering load. »
(BLACKMORE, *The Creation.*)

3. « .... In the seventeenth century, one of the most enlightened of the religious men of his day (Fleming), himself a native of a mountain country, casting about for some reason to explain to himself the existence of montains, can light upon this reason only : they are inhabited by the beasts. » (RUSKIN, *Modern Painters*, vol. IV, part. V, chap. VII, p. 94.)

4. « I am just arrived at Geneva, by a very troublesome journey over the Alps, where I have been for some days together shivering among the eternal snows. My head is still giddy with mountains and precipices, and you can't imagine how much I am pleased with the sight of a plain. »

5. « He write an epic poem, who never saw a mountain! » (Cité dans CHAMBERS's *Cyclopædia of English Literature*, vol. I, p. 682.)

monts d'Écosse, au moins n'est-il pas resté insensible à leur caractère et à leur charme. Il lui arrive rarement d'en évoquer la vision devant nous par une description directe. C'est toujours à propos d'un phénomène ou d'une apparence secondaires qu'il en fait mention. A la fonte des neiges on voit « les « monts élever vers le ciel leurs têtes verdoyantes[1] ». « Après « l'orage, le premier rayon du soleil va frapper la montagne qui « s'illumine[2]. » — Et de même à l'aurore « le rocher humide, « le sommet brumeux de la montagne surgissent à nos yeux et « s'éclairent de la lueur matinale[3] ». — Au lever du soleil « le « nuage disparaît, l'azur s'enflamme, le front de la montagne « s'illumine d'or fluide[4] ». — Le dernier rayon du soleil couchant s'attarde sur le mont[5]; et la lune verse son pâle déluge qui flotte au loin et se répand doucement sur la montagne voisine du ciel[6]. Dans les paysages d'hiver nous voyons la montagne tachetée par l'effet du dégel[7]. — Les détails pittoresques des hautes régions sont parfois indiqués d'une touche ferme et sûre. C'est « le précipice abrupt qui projette l'horreur « sur l'onde noire du torrent[8] », ou qui offre un inaccessible abri à l'aire de l'oiseau de proie[9]; ou bien encore l'avalanche « qui roule d'abîme en abîme, avec un bruit de tonnerre, ses « montagnes de neige[10] ». — Quelquefois aussi le poète trace au fond de son tableau, d'un trait rapide, le profil d'une chaîne éloignée. « Le paysage rompu s'élevant peu à peu, se hérisse « en collines escarpées, et au-dessus, les monts de Cambrie, « comme de lointains nuages qui bordent l'horizon bleu, s'élè- « vent sombres[11]. » Et quand le poète note en quelques mots le caractère des grandes chaînes qui forment l'ossature du continent européen il trouve des traits précis et heureusement suggestifs : « Toute cette région de montagnes farouches que « les Alpes étincelantes, que les Apennins où ondulent les « forêts, que les Pyrénées lancent comme des branches prodi- « gieuses jusque dans les pays lointains[12].... »

Rien de tout cela ne constitue la description directe d'une montagne. Une fois cependant le poète a revu et nous a montré le rocher qui terminait la vallée du Jed, ce Carter

1. *Spring*, vers 17. — 2. *Ibid.*, v. 190, 191. — 3. *Summer*, v. 54, 55. — 4. *Ibid.*, v. 83, 84. — 5. *Ibid.*, 1691, 1692. — 6. *Autumn*, 1098, 1099. — 7. *Winter*, 991. — 8. *Summer*, 163, 164. — 9. *Spring*, 452, 453. — 10. *Winter*, 416-418. — 11. *Spring*, 958-961. — 12. *Winter*, 389-392.

Fell qui pendant ses jeunes années était pour lui « la montagne ». Et, chose singulière, cette description (bien sommaire du reste) n'est introduite que pour constater la disparition de l'objet qu'elle peint : « La montagne hérissée, énorme « et sublime, qui,... entre les royaumes ennemis, élève la haute « et longue muraille de ses rochers, la montagne ne remplit « plus la scène de ses aspects grandioses et variés; mais dans « la nuit des vapeurs qui s'amassent, elle disparaît au regard « étonné [1]. » — La seule autre description un peu prolongée que renferme le poème est celle d'une région que le poète n'a vue que par l'imagination et à travers les récits des voyageurs; ce sont les monts de l'Abyssinie [2].

Et cependant à défaut de descriptions prolongées, nous trouvons dans les « Saisons » de nombreuses traces de ce sentiment si naturel chez un fils de l'Écosse et qu'exprimait le dernier passage cité : la montagne est un des traits les plus importants du décor de la nature. Proche ou lointaine, elle n'est jamais absente des paysages de Thomson. Nous venons de voir comment elle s'associe aux divers jeux de lumière où se plaisent les pinceaux de notre peintre. Un effet moins banal, qui porte plus sûrement la marque d'un souvenir de choses senties, c'est l'évocation des voix de la montagne. L'habitant des vallées et des plaines se blase sur le spectacle de ces masses uniformément imposantes. Mais les bruits qui par intermittences lui sont envoyés par ces géants immobiles contribuent surtout à leur donner le caractère d'acteurs importants dans le grand drame de la nature. Lorsque la tempête menace, un des présages qui frappent le poète, c'est « au milieu du « silence de la nature, le bruit sourd qui, des montagnes, roule « sur la terre grondante, trouble l'eau du fleuve, et, sans un « souffle de vent, agite les feuilles de la forêt [3] ». — « Par les « bois, par les landes marécageuses soupire le triste génie de « l'orage; là-haut, parmi les rochers disjoints et branlants, « parmi les solitudes des montagnes aux sommets fracassés, les « ruisseaux bruyants et les cavernes font entendre, comme un « présage, un rauque gémissement dont l'écho se prolonge [4].... » — « Des montagnes, couvertes de forêts bruissantes, une voix

1. *Autumn*, 711-717. — 2. *Summer*, 747-784. — 3. *Ibid.*, 1116-1120. — 4. *Winter*, 66-71.

« sort et, d'un accent solennel, invite le monde à se pré-
« parer [1]. »

De la montagne vient le présage; c'est elle aussi qui prépare l'orage et le lance sur la plaine. « Le cercle des montagnes « battu des vents enferme leur masse tourbillonnante et la « précipite comme un torrent dans la vallée [2]. » C'est d'elle enfin que viennent les torrents et les ruisseaux qui formeront les fleuves : « La rivière, grossie de maint torrent, irrésistible, « mugissante et terrible, descend des montagnes sauvages et « des solitudes que peuplent les mousses, et bondit parmi les « rochers abrupts, avec un bruit retentissant [3]. »

On le voit, Thomson est loin de négliger dans ses tableaux du monde la montagne. Il la mêle presque à toutes ses descriptions. Et ses montagnes ne sont pas celles qui découpaient sur les fonds de toile des peintres du paysage classique leur silhouette banale et sans vérité. A plus d'un trait nous reconnaissons qu'il a vécu dans leur voisinage, qu'il a éprouvé les impressions diverses de leurs aspects changeants. Il a senti leur beauté; il s'élève par là au-dessus de la capacité esthétique de ses contemporains et des siècles passés. Mais il n'a pas abordé de front, au moins dans les « Saisons », la tâche de retracer avec précision les caractères de ces paysages grandioses; il n'a pas eu sur ce point l'audace qui fait les grands explorateurs; et, comme la page où il a plus tard comblé cette lacune, est restée inconnue au milieu d'un poème oublié, on peut dire que Thomson a laissé à d'autres, parfois moins bien doués pour cette œuvre, le mérite d'ouvrir à la littérature et à l'esprit humain ce domaine nouveau. Les pages révélatrices de Gray et de Rousseau, les brillantes ou éloquentes peintures de Byron, de Shelley, de Wordsworth et de Coleridge, ou de notre Lamartine ne doivent pas cependant nous faire oublier qu'avant eux Thomson avait connu la beauté des montagnes, et leur avait fait une place sur la scène du monde.

1. *Winter*, 151, 152. — 2. *Autumn*, 322-324. — 3. *Winter*, 94-99.

IV

Plaines, champs, prairies, landes, marais, etc.

Sans doute ces aspects que nous avons étudiés, et dans lesquels la nature se montre sublime et surhumaine, sont ceux qui sollicitent le plus justement l'effort d'un grand artiste. Ils ne sont pas peut-être ceux dont l'interprétation nous révèle le plus sûrement chez l'écrivain un sentiment pénétrant et sûr du monde visible. Il faut plus de délicatesse de perception et une sensibilité plus fine pour goûter et pour traduire le charme d'une scène simple et familière, d'un panorama sans accidents grandioses, d'un paysage de plaine. C'est la pensée qui se dégage des vers où Sainte-Beuve, observateur à coup sûr capable de tout comprendre, déclare choisir pour son domaine les aspects les moins imposants de la nature :

« Laissons Chateaubriand. . . . . . .
. . . . ne rien demander
Que d'entendre la foudre en longs éclats gronder,
Ou mugir le lion dans les forêts superbes.
Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle un spectateur sublime.
Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi ! des rocs, des forêts, des fleuves ? Oh ! non pas,
Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une frêle ramure ;
L'étang sous labruyère avec le jonc qui dort. »

Thomson qui, nous l'avons vu, a montré, dans la description de quelques-uns des grands tableaux, une admirable maestria, Thomson est aussi le peintre épris des simples beautés de la terre, des grandes plaines couvertes de gazon, ou des champs de blé ondulant au souffle du vent. Il connaît et il retrace le charme de ces paysages, dont l'uniformité a aussi sa grandeur. Il les a vus et il nous les montre sous tous leurs aspects, aux différentes heures du jour et aux différentes saisons. Les descriptions qu'il nous en donne ont une franche saveur et un véritable parfum rustique :

« Oh ! loin de la ville enfumée,... errer par les champs

« mouillés de rosée où tout est fraîcheur! et, des buissons « courbés, faire jaillir les gouttes tremblantes, à mesure que « j'avance dans le vert dédale des haies de chèvrefeuille! sentir « l'odeur des étables! gravir quelque éminence et de là voir « la campagne, aussi loin que l'œil peut atteindre, épanouie « comme sous une pluie de fleurs mêlées, blanches et « rouges[1]. »

Évidemment ce sont là des tableaux qui l'attirent plus que les violences superbes de la mer ou l'écrasante grandeur des montagnes. Il y revient avec une complaisance manifeste. C'est devant une de ces scènes au charme discret, qui plaisent sans étonner, qu'il veut parler d'amour à la femme aimée. « Viens « et promenons-nous longtemps en ce lieu où la brise nous « arrive après avoir franchi ce champ de fèves en fleur. « L'Arabie n'a pas de plus suave parfum.... Viens et que ton « pied ne dédaigne pas la prairie, toute couverte d'une fraîche « verdure et de fleurs innombrables, parure spontanée de la « Nature[2]. » — Et s'adressant encore à son Amanda : « Parcourrons-nous la prairie souriante? ou bien nous promènerons-« nous au hasard dans les champs où ondulent les moissons[3]? » S'il finit par proposer à son amie une ascension modeste[4], c'est pour lui faire admirer, du haut de la colline de Richmond, un riche panorama « de collines, de vallées, de bois, de « champs, de clochers, de villes brillantes et de cours d'eau « dorés, jusqu'au point où l'immense paysage se perd dans la « brume[5] ». — Dans cette description même, ni l'amoureux, ni le peintre ne font entièrement disparaître le fils des champs, élevé parmi les rudes laboureurs. La pensée des richesses promises s'associe pour lui, devant ce paysage d'été, au charme des couleurs chaudes ou riantes, comme elle s'associait au ravissement de la campagne couverte de fleurs au printemps[6].

1. *Spring*, v. 100-110. — 2. *Ibid.*, 497-504. — 3. *Summer*, 1403-1406.

4. Un des premiers commentateurs et critiques des « Saisons », J. More, a fait cette remarque que jamais Thomson ne décrit une scène un peu vaste sans avoir au préalable amené le spectateur ou le lecteur jusqu'à un point élevé. (Voir More's *Strictures*, et *The Monthly Review*, vol. 58 (année 1788) p. 286, 287.)

5. *Summer*, 1406-1444.

6. « .... The raptured eye
Hurries from joy to joy, and, hid bineath
The fair profusion, yellow Autumn spies. »
(*Spring*, 110-112.)

Et quant aux moissons mûries, orgueil et joie du cultivateur, le poète les contemple et les montre avec un inépuisable plaisir. Voici, au début de l'« Automne », de vastes champs de blé que le soleil inonde de sa lumière, et sur lesquels un nuage qui passe jette une ombre mobile. « La scène, gaîment chan- « geante, est bien faite pour dilater le cœur. Partout, aussi « loin que l'œil peut atteindre, il rencontre les flots sans « bornes d'une mer d'épis [1]. » — Les vagues de cette mer l'intéressent plus que celles de l'océan. Elles ont aussi leurs orages que le poète décrit comme il avait décrit leur lourd sommeil sous l'ardeur de midi. « D'abord un murmure étouffé parcourt « les champs de blé qui doucement s'inclinent. Mais quand la « tempête aérienne s'est abattue bruyamment sur le monde,... « exposé nu à la rage du vent, le champ se creuse en longues « vagues qui courent et roulent dans cette mer d'épis. Les « tiges, bien que flexibles, ne peuvent échapper à la violence « de la tourmente; elles sont arrachées ou vidées de leurs « graines [2]. »

A ces tableaux de la terre féconde et cultivée, il convient de joindre quelques-unes des grandes scènes de la vie des campagnes. Le poète n'a eu garde de les oublier. Ses descriptions de la fenaison [3] et de la moisson [4], pleines de détails d'une exquise vérité, et procédant d'une belle allure simple et franche, sont des morceaux célèbres.

Mais les champs ne revêtent qu'un moment ces parures que leur font les grandes herbes et les jaunes épis. Nous les voyons aussi quand la prairie roussâtre s'empreint d'une mélancolie qui n'est pas sans charme pour le promeneur solitaire et pensif [5], ou quand la saison des humides brouillards alourdit les lignes, confond les couleurs et attriste la nature [6]. Puis vient l'hiver qui étend sur eux son âpre empire, et bientôt « la « face entière de la terre, cachée sous une enveloppe épaisse et « glacée, n'est qu'un désert éblouissant et confus, où toutes les « œuvres de l'homme sont ensevelies [7] ».

Les « Saisons » nous transportent quelquefois loin des scènes de nos régions. Le poète sait d'une touche puissante et large étaler devant nous les immenses savanes de l'Amérique [8] ou

1. *Autumn*, 37-42. — 2. *Ibid.*, 314-330. — 3. *Summer*, 352-370. — 4. *Autumn*, 151-166. — 5. *Ibid.*, 970, 971. — 6. *Ibid.*, 1081-1087. — 7. *Winter*, 236-240. — 8. *Summer*, 690-692.

le désert africain [1]. Mais c'est dans la description des scènes intimes de la naturé anglaise, tempérée et discrète, qu'il trouve ses plus heureuses inspirations. Son âme rencontre une émotion à chacun des petits événements de la vie des champs, et l'on pourrait multiplier les exemples d'observations délicatement notées et rendues avec une fine précision. Ce sont, par exemple, ces signes précurseurs de la fin de l'hiver qu'il a surpris quelque pâle matin : « L'année tremble encore incer- « taine, et souvent, vers le soir, l'Hiver envoie de nouveau « sa bise glacée.... Le butor sait à peine si la saison est venue « où il peut plonger son bec sous l'eau et agiter le marais « sonore; à peine les pluviers savent-ils s'ils peuvent se « répandre sur la lande et lancer leurs notes sauvages à la « solitude attentive [2]. » C'est, devant l'étang que recouvre un vert manteau, l'observation des millions d'insectes qui se cachent dans cette verdure flottante [3]. N'est-ce pas l'œil d'un peintre qui, dans ce paysage d'automne, a noté ces tons effacés grâce auxquels l'influence dominante est si fortement accusée : « Sur les champs labourés que la charrue vient de laisser « humides, les troupeaux à la toison sans couleur se disper- « sent [4] »? — Et dans ce tableau de la plaine vue le soir, au cœur de l'hiver, les phénomènes observés n'évoquent-ils pas plus que la perception, mais presque la sensation d'une nuit brillante et glacée? « La terre gelée résonne fortement, et sa « surface durcie réfléchit et double chaque son, quand le chien « du village aboie vigilant pour écarter le rôdeur nocturne, « quand la génisse beugle, quand la brise ondule et apporte « le bruit de la cascade lointaine, et que sous le pas pressé du « voyageur, la plaine sonore vibre au loin [5]. »

Il est sans doute inutile de multiplier ces exemples. Thomson, on le voit, aimait la nature dans ses aspects les plus familiers et les plus simples. Il sentait, comme l'a enseigné depuis un penseur qui fut un poëte, que les étoiles brillent la nuit sur une lande brune et banale avec autant de magnificence qu'elles en ont versé jamais sur la campagne romaine, ou sur les déserts peuplés de marbres de l'Égypte [6]. Il a su trouver par-

1. *Summer*, 961-977. — 2. *Spring*, 18-25. — 3. *Summer*, 303-305. — 4. *Winter*, 63-65. — 5. *Ibid.*, 732-738.

6. « We exaggerate the praises of local scenery. In every landscape, the point of astonishment is the meeting of the sky and the earth, and that

tout la beauté dont aucune œuvre de la nature n'est privée. Il nous a montré celle des champs cultivés et des prairies plates, celle des landes incultes et des marais brumeux.

V

Les Cours d'eau.

En bon paysagiste, l'auteur des « Saisons » sait quel parti peut être tiré pour l'ordonnance d'un tableau, d'une surface liquide, réfléchissant le ton du ciel et celui des verdures et donnant à l'ensemble la tenue et l'harmonie. Mais peut-être convient-il plutôt de ne pas établir pareille assimilation. Si les ruisseaux se rencontrent fréquemment dans les descriptions de Thomson ce n'est pas l'effet d'une banale recette d'atelier. Son âme s'est éveillée à l'observation de la nature dans un district où l'abondance des eaux vives est le caractère dominant du paysage. Et d'autre part, l'aptitude propre de son génie descriptif devait le porter à goûter tout particulièrement, dans les choses visibles, ces éléments de vie et de mouvement, dont la mobilité anime la surface terrestre, comme celle des nuages anime le ciel. Aussi le ruisseau l'intéresse-t-il sous tous ses aspects, et trouve-t-il une place dans presque toutes les scènes d'ensemble. Nous le voyons naître « dans la fraîche grotte « tapissée de chèvrefeuille, et toute mouillée de la rosée de « sources toujours jaillissantes [1] ». Nous le voyons couler paisible « entre des berges aux riches herbages [2] », ou « parcourir « en jasant le bois aux mille voix, tantôt s'irritant au-dessus « d'un rocher, tantôt se mouvant à peine pour traverser l'étang « couvert de roseaux ; ici se précipitant en un brusque torrent, « et là s'étalant doucement en une plaine limpide [3] ». Un peu plus loin, quelques vers brillants nous font voir et entendre une de ces cascades qu'offrent en si grand nombre les paysages

is seen from the first hillock as well as from the top of the Alleghanies The stars at night stoop over the brownest, homeliest common with all the spiritual magnificence that they shed on the Campagna, or on the marble deserts of Egypt. » (EMERSON, *Essays, second series*; *Nature*.)

1. *Summer*, 461, 2. — 2. *Ibid.*, 475. — 3. *Ibid.*, 480-484.

écossais[1]. — Voici le moment d'aller pêcher la truite. « Main« tenant que le premier et trouble torrent des ruisseaux grossis « par les pluies du printemps s'est écoulé, que sur leur lit coloré « par les mousses descend l'écume blanchissante de leurs flots, « maintenant que l'eau encore brune et sombre favorise la ruse « du pêcheur[2]. » Le poète a vu aussi : « le ruisseau capricieux « et sauvage qui dans un vallon où croissent les coudriers tombe « avec un bruit rauque de rocher en rocher[3] ». — Il a vu les terreurs de l'inondation : « le déluge ne cesse de s'accroître ; « les champs disparaissent noyés et nivelés sous le flot impur. « En peu de temps les fossés s'emplissent, les prairies sont « inondées. Du haut des montagnes, d'innombrables ruisseaux « se précipitent rouges et mugissants, et soulèvent la rivière « bien au-dessus de son lit. Alors le flot tumultueux renverse « et roule pêle-mêle bœufs, moutons, moissons, chaumières et « villageois; tout ce que le vent avait épargné, l'affreuse inon« dation le ruine en un moment[4]. » — L'« Hiver » nous fournit encore une magistrale description d'un cours d'eau et des caractères opposés qui marquent successivement son cours : « La rivière, grossie de maint torrent, et charriant pêle-mêle « les ruines de ses rives, finit par répandre au loin, hors de « son lit, ses flots gonflés et rapides : irrésistible, rugissant et « effrayante elle descend des montagnes sauvages et des vallons « déserts, et se précipite parmi les rochers abrupts, avec un « fracas retentissant. Puis sur la vallée sablonneuse elle s'étale « lentement, calme, paresseuse et muette; jusqu'à ce que de « nouveau, resserrée entre deux hauteurs rapprochées, elle « s'élance dans le défilé, où les rochers et les bois surplombent « son courant bourbeux; et là, d'une force triplée, là, rapide « et profonde, elle bout, tournoie, écume et passe comme un « tonnerre[5]. » Mais l'hiver finit par enchaîner toute cette violence : « Vers le soir une bise glacée, venant de différents « points, souffle sur le marais et le couvre d'une pellicule « bleuâtre; elle arrête, au milieu de sa course, le ruisseau « frémissant. La glace détachée, charriée par le courant et à « demi dissoute pendant le jour, ne fait plus entendre aucun « bruit, mais se soude à la rive couverte de roseaux, ou

1. *Summer*, 590-606. — 2. *Spring*, 378-383. — 3. *Autumn*, 610-612. — 4. *Ibid.*, 334-342. — 5. *Winter*, 94-105.

« s'amasse autour de quelque pierre pointue et forme un « pavage de cristal que le souffle de l'air cimente solidement, « jusqu'à ce qu'enfin, prise d'une rive à l'autre, la rivière « emprisonnée gronde sous la glace [1]. » Et quand, après la nuit écoulée, le poète nous montre l'œuvre de la gelée, nous voyons « la cascade muette dont le torrent impuissant semble, « et semble seulement, rugir; le glaçon suspendu, le travail « délicat du gel, où apparaissent des teintes fugitives, et « d'imaginaires figures; le ruisseau figé dont le flanc de la « montagne versait le flot abondant et qui, au matin, n'est « plus qu'une traînée livide réfléchissant une froide lueur [2] ».

Indépendamment de ces descriptions détaillées, combien d'observations délicates pourraient être relevées, comme celle de « cette vapeur qui monte, au matin, au-dessus du cours « d'eau bleuâtre [3] », ou celle des jeux de la lumière sur l'eau mouvante[4]; ou la note terne et sombre que met la rivière sinueuse au milieu de l'éblouissante blancheur de la neige [5].

Enfin le poète nous parle aussi des fleuves d'autres continents que le nôtre : le Nil auquel il consacre dix-neuf vers [6]; le Niger, le Méinam et l'Indus [7], et ces fleuves monstrueux du Nouveau Monde, l'Orénoque, l'Orellana, la Plata « dont les « flots pressés roulent fièrement vers la mer. La mer vaincue, « refoulée par ce choc, cède à la pression de cette masse liquide « versée par une moitié du globe; et l'océan tremble pour son « vert domaine [8]. »

Il est des occasions où l'emphase est moins admissible que dans une description du conflit de ces masses prodigieuses. Mais ce n'est pas dans ces traits d'une rhétorique habile qu'il faut chercher le meilleur du talent de Thomson. C'est dans les notations vives, pittoresques, véridiques et si nombreuses des cours d'eau d'Angleterre, qui donnent aux « Saisons » quelque chose de la fraîcheur de ses vallées natales de la Tweed ou du Jed.

1. *Winter*, 720-731. — 2. *Ibid.*, 748-753. — 3. *Summer*, 56. — 4. *Ibid.*, 89-90, 161-162. — 5. *Winter*. 234, 235. — 6. *Summer*. 803-821. — 7. *Ibid.*, 822-831. — 8. *Ibid.*, 832-859.

VI

Forêts, bois, arbres.

« O vallons et bois sauvages!... Dans cette tombe repose votre druide. » C'est ainsi que se termine l'ode touchante inspirée à Collins par la mort de son ami. Thomson, en effet, mérite d'être appelé le poète des bois s'il suffit de constater que, de toutes les scènes naturelles, il n'en est pas qu'il ait paru plus aimer, ni dont le souveuir apparaisse plus souvent dans ses vers. Il n'est pas une des « Saisons » où les forêts ne soient maintes fois mentionnées. Évidemment les scènes de son enfance, les restes majestueux d'une ancienne opulence dont se paraît encore « la vallée sylvestre du Jed[1] », lui ont laissé au cœur l'amour des bois[2]. Et cependant il faut bien noter qu'il ne nous en donne pas de descriptions expresses, à mettre à côté de ses « ciels » ou de ses « ruisseaux ». Jamais il ne fait poser devant lui la forêt comme un modèle isolé. Elle figure toujours dans l'ensemble de ses tableaux, comme liée aux autres manifestations de la vie de la nature.

Du reste les traits rapides où il en évoque l'image suffisent à nous faire sentir combien il en subit profondément le charme. Il la célèbre comme une des beautés de sa patrie, « la Calé« donie aux forêts hautes, robustes, incultes, immenses, plantées « par la main de la nature[3] ». — Il en connaît et en comprend tous les aspects. Quand la verdure printanière s'étend successivement de la prairie humide à la montagne flétrie, il nous montre l'œuvre de la force vivifiante complétée au moment où « la forêt épanouie expose aux soupirs de la brise la pleine luxu« riance de ses frondaisons, alors que les daims traversent les « fourrés épais qui bruissent, et que les oiseaux chantent invi-

1. *Autumn*, 891.
2. Mr. Hugh Haliburton a fait paraître (*Good Words*, July 1893) un article auquel il donne ce titre : « James Thomson, a poet of the woods ». Cette étude note et explique l'attachement du poète pour les bois. Elle réunit un certain nombre d'exemples des vers où cet attachement s'exprime. Elle ne donne pas une appréciation critique du pouvoir de Thomson comme peintre de ces scènes naturelles.
3. *Autumn*, 883-885.

« sibles [1] ». Il ne se lasse pas de noter au printemps ces voix de la forêt : murmure du vent, babillage du ruisseau, ou chant des oiseaux [2]. Et de même à l'automne, il remarque la riche beauté des feuillages multicolores : « Conduisez-moi dans les « avenues larges et vastes de Stowe. Je veux, ô Pitt, m'y asseoir « sous les pentes ombragées, et tandis que je jouirai du « bonheur de ton entretien, surprendre les derniers sourires « de l'automne illuminant les bois jaunis [3]. »

Il n'en connaît pas moins les aspects imposants ou terribles. C'est là que se révèlent les présages de la tempête, soit à l'automne, quand, sous la chaleur étouffante, « les bois laissent à « peine deviner un mouvement sur leurs cimes qui frissonnent [4] », soit en hiver quand « dans les forêts soupire le triste « génie de l'orage [5] », et que « des montagnes où bruissent les « forêts, vient une voix dont l'accent solennel invite le monde « à se préparer [6] ». Et quand la tempête « se précipite impétueuse sur la terre qui résonne, la forêt, ébranlée jusqu'en « ses racines, se penche et répand une averse de feuilles bruissantes [7] ». — Plus énergique encore est la description, quand l'hiver vient ajouter son horreur à la scène. Alors « quand « la tempête déchaînée fait rage, les fils robustes de la mon- « tagne se courbent jusqu'au niveau des rochers qu'ils abri- « tent,... la forêt enracinée se creuse en vagues profondes, et « secouée, répand tout ce qui reste encore de sa parure flétrie ; « ses membres gigantesques sont par la fureur acharnée du « vent arrachés et jetés épars sur le sol [8] ». — Le poète a vu aussi la forêt sous la neige, mais il n'a pas décrit le merveilleux spectacle. D'un seul mot il note « la forêt inclinée sous « l'amoncellement des flocons [9] ».

Il revient au contraire souvent et abondamment aux aspects riants des bois. Si une pluie de printemps verse sa fraîcheur à la terre, « l'ondée glisse et c'est à peine si le bruit des « gouttes est entendu de ceux qui se promènent dans les allées « de la forêt, sous l'abri des feuilles serrées et innombrables [10] ». — Plus précieuse est cette protection quand l'été a établi sur le monde son empire brûlant. « Alors je fuis à l'abri des

1. *Spring*, 90-94. — 2. *Ibid.*, 197-201. — 3. *Autumn*, 1048-1053. — 4. *Ibid.*, 313-64. — 5. *Winter*, 66, 67. — 6. *Ibid.*, 151, 152, — 7. *Autumn*, 319-321. — 8. *Winter*, 175-184. — Voir aussi *Ibid.*, 75, 76. — 9. *Ibid.*, 754. — 10. *Spring*, 176-178.

« futaies où à peine un rayon de soleil vient s'égarer dans « l'ombre. Là sur le gazon d'un vert sombre, près de la berge « de quelque ruisseau enchanté qui roule sur son lit de pierre « et baigne les racines d'un chêne, je m'étends à l'aise [1]. »

Rien de plus sincère que ces descriptions. Rien de plus véritablement senti que ce charme de l'ombre et de la fraîcheur. Dans l' « Été » le poète ne se lasse pas de l'exprimer. « Trois « fois heureux celui qui, sur le versant abrité d'une montagne « pittoresque couronnée de bois, se couche sous l'abri de « l'ombre épaisse [2]. » — « Salut, ombrages! salut, taillis et « bosquets!... Votre ombre est à notre cœur délicieuse comme « l'est au cerf blessé la fontaine jaillissante ou la rivière qui « coule à pleins bords et baigne ses flancs haletants.... Vous « versez dans nos veines fraîcheur, plaisir et repos; le cœur « alors bat joyeux; l'œil et l'oreille détendus et ranimés « reprennent leur office; les nerfs retrouvent leur force, et la « vie court rapide dans les membres plus légers [3]. » — Et plus loin encore : « Puissé-je m'asseoir à la lisière du bois « mouillé de rosée, à la pleine fraîcheur de l'air humide! là, « sur ce rocher creusé, de forme étrange et fruste, qui m'offre « un large siège tapissé de mousse et qu'abrite un ombrage « fleuri [4]!... »

Si complaisamment que notre épicurien revienne à ce charme sensuel de l'ombre et de la fraîcheur, il n'en est pas pour cela moins sensible à l'impression profonde et caractéristique de la beauté des forêts. Il en a éprouvé la mélancolie pénétrante, et nous la montre subie également par le jeune homme amoureux, par le sage et le philosophe, et par l'artiste occupé des aspects extérieurs des choses. « L'amant inquiet fuit « sous ces ombres traversées de lueurs, dans cette obscurité « sympathique à son âme, où des arbres suspendent pittoresque- « ment au-dessus de la cascade leur ombrage brun [5]. » — « Je « veux m'enfoncer dans la nuit profonde de ce bois aux arbres « sauvages et puissants, qui, formant haut dans l'air un « chœur sylvestre, agite ses cimes au-dessus de la montagne. A « chaque pas que je fais, solennelles et lentes les ombres tom- « bent plus noires et je me sens entouré d'une obscurité

1. *Spring*, 9-13. — 2. *Summer*, 458-460. — 3. *Ibid.*, 469-479. — On peut voir encore *Ibid.*, 765-769. — 4. *Ibid.*, 622-627. — 5. *Spring*, 1024-1027.

« auguste et anxieuse. Là est la retraite de la méditation [1]. » — C'est surtout à l'automne que les paysages sylvestres revêtent ce caractère de mélancolie. Ni l'aspect riant dont les pare le soleil, ni les tons splendides que prodigue dans les feuillages la palette de la nature ne lui laissent oublier que cet éclat précède de peu de temps les tristesses de l'hiver. « Voyez les « mille couleurs des bois qui se flétrissent; leurs teintes de « plus en plus foncées brunissent la campagne à l'entour; ils « forment un ombrage épais, sombre et brun, où se rencontrent toutes les nuances, depuis un vert pâle et fugitif, « jusqu'à un noir de suie. Et maintenant, d'une voix murmurante, ils attirent la muse solitaire, dans leurs allées jonchées de feuilles [2]. » — « Voici que les feuilles, tombant « sans cesse avec bruit du bocage en deuil, font tressaillir les « promeneurs studieux et dans l'air agité tournoient lentement. Mais si une brise plus rapide vient à gémir parmi les « rameaux, le déluge de feuilles se déverse, masquant le ciel, « jusqu'à ce que, étouffées sous l'épais tapis que leur fait cette « triste averse, les avenues de la forêt, à chaque vent qui « s'élève, roulent au loin cet amas flétri et fassent entendre « un sifflement lugubre [3]. »

Enfin, sans s'arrêter, là non plus, à des descriptions précises et détaillées, le poète a enregistré les caractères par lesquels se distingue la végétation des tropiques violente et inépuisable comme les forces naturelles qui l'alimentent : « Forêts majestueuses où éclatent toutes les vigueurs du vert, et dont les « assises superposées ondulent sur les montagnes, ou s'étalent « énormes jusqu'à l'horizon lointain; immensité sans limites « d'ombre épaisse. Là des arbres élevés, inconnus aux poètes « d'autrefois, des géants, nobles fils d'une chaleur puissante « et des eaux que déversent les nues, dressent vers le ciel leurs « troncs épineux, et loin autour d'eux répandent, au milieu « du jour, l'obscurité [4]. »

1. *Summer*, 516-522. — 2. *Autumn*, 950-955. — 3. *Ibid.*, 989-997.
4. *Summer*, 649-657.
D'autres descriptions ont été données depuis de ces forêts vierges de l'Amérique, étranges, mystérieuses, redoutables. Aux vers de Thomson on comparera avec intérêt ceux où un poète contemporain peint le spectacle offert par cette terre inconnue au regard étonné du conquistador :

« Elle poussait au ciel des végétaux énormes;
Ses nopals, ses cactus et ses bois résineux,

Thomson voit la forêt; il voit rarement les arbres. C'est là un trait assez général de son observation qui s'attache plus volontiers aux ensembles qu'au détail. Les peintures d'arbres isolés sont clairsemées dans son poème; et encore conviendrait-il peu d'employer ici le mot de peintures. Lorsqu'il lui arrive de mentionner un arbre d'essence déterminée, l'épithète destinée à placer devant nos yeux l'image de l'objet est souvent vague et banale. L'adjectif « lofty », élevé, attribué tantôt à l'orme [1], tantôt au sapin [2], n'éveille guère de représentation précise. C'est un caractère moral qui lui fournit le qualificatif dont il accompagne d'ordinaire la mention du chêne : « le chêne solennel [3] », dit-il, et, à plusieurs reprises « le chêne vénérable [4] ». Parfois cependant une observation plus profonde le fait pénétrer jusqu'à un de ces caractères essentiels dont la seule mention groupe autour du mot toute une série de sensations, et évoque l'image de l'objet lui-même avec sa forme individuelle, avec l'impression qu'il peut communiquer à l'âme. « Salut, ombrages! sapins élevés, chênes vénérables, frênes « sauvages qui bruissez au-dessus du précipice [5]. » Une simple indication presque négative peut avoir cette valeur de suggestion, et deux vers nous rendront éloquemment l'impression émouvante des grandes colonnades de sapins : « Sur le rocher, « le sapin qu'agite à peine une légère ondulation emplit l'ombre « brune d'une crainte religieuse [6]. »

Dans ces exemples même ce que le poète a noté, c'est l'attitude, c'est l'habitat, c'est même la puissance émotive du frêne ou du sapin, ce ne sont pas les caractères particuliers de l'un des individus de l'espèce. Nous n'avons pas à nous en étonner. C'est un tableau de la nature qu'a prétendu nous donner le poète. Son cadre n'a guère de place pour la représentation des

Ses nocturnes forêts, pleines d'étranges formes,
Tordaient paisiblement d'inextricables nœuds. »
(Sully-Prudhomme, *Stances et Poèmes. L'Amérique.*)

1. Par exemple, dans *Summer*, 766. — 2. *Ibid.*, 469. — 3. *Spring*, 915. — 4. *Ibid.*, 966; *Summer*, 469. — 5. *Ibid.*, 471.

6. *Hymn*, 43, 44. La même impression se retrouvera dans « le Château d'Indolence ».

« ..... A wood
Of blackening pines aye wawing to and fro
Sent forth a sleepy horror through the blood. »
(Canto I, str. v, 41-43.)

détails individuels. D'autres poètes après lui s'attacheront au contraire à ces peintures d'objets déterminés et précis. Les arbres leur fourniront un des termes favoris de ces descriptions. Ne demandons pas à Thomson l'équivalent des pièces superbes consacrées par Cowper[1] ou par Wordsworth[2] à quelques arbres aimés, ni les notations, relevées si complaisamment par la poésie de notre siècle, d'accidents pittoresques et d'anomalies frappantes[3]. Mais reconnaissons que par le grand nombre et la sincérité de ces brèves descriptions de forêts, par l'amour qu'il leur a porté, il mérite le nom que lui a donné Collins; il est vraiment le poète des vallons et des bois d'Angleterre.

VII

Les Fleurs.

De tous les objets naturels voici sans doute celui qui a le plus souvent été mis à contribution par les poètes. Les comparaisons empruntées au monde des fleurs sont un des lieux communs qui alimentent toutes les écoles et tous les genres. Thomson y a recours comme les autres, et quelques-unes des images qui lui sont ainsi fournies sont pleines de grâce et de charme. Rappelons seulement l'héroïne de l'idylle qui occupe

1. Voir entre autres cette vigoureuse esquisse, *Yardley Oak*, que le poète n'a pas reprise comme tant d'autres de ses pièces pour l'achever au risque de l'émousser.

2. *Yew-trees* (*Poems of the Imagination*), *The Thorn* (*ibid.*), et nombre de portraits insérés dans les poèmes.

3. Voyez par exemple combien une description de Shelley, se rapportant au même spectable que vient de nous présenter Thomson, est de précision plus aiguë: comment elle éveille l'idée d'un certain arbre et non pas du type de l'espèce :

« ...... A pine
Rock-rooted, stretched athwart the vacancy
Its swinging boughs. »

(SHELLEY, *Alastor*.)

Tennyson fournirait en grand nombre de pittoresques descriptions d'arbres bien individuels. Par exemple :

« ...... A tree
Was half disrooted from his place and stoop'd
To drench his dark locks in the gurgling wave
Mid-channel. »

(*The Princess*, IV.)

une partie de l' « Automne » : « Plus fraîche était sa beauté que « la rose matinale aux pétales mouillés de rosée; elle était pure et « sans tache comme le lis ou comme la neige des montagnes.... « De même que dans un creux vallon de l'Apennin, à l'abri « d'un cercle de montagnes, un myrte croît, loin des yeux des « hommes, et, dans la solitude, exhale ses parfums délicieux, « ainsi fleurissait épanouie, sans que nul œil la vît, la douce « Lavinia [1]. » Et lorsque Palémon, le jeune seigneur, déclare son amour à l'humble glaneuse, rien de plus attendu qu'une nouvelle comparaison du même genre. Si elle peut paraître longue et trop complaisamment soutenue, n'oublions pas que cette rhétorique fleurie n'est pas sans convenance dans la bouche du galant Palémon, amoureux et agriculteur : « Seule fleur qui « survives de la plante où s'est nourrie ma fortune, où, dis-le-« moi, dans quel désert caché as-tu bu la splendeur du ciel « ravi, pour t'épanouir en une telle beauté, malgré le vent « glacé, malgré la pluie meurtrière de la pauvreté qui âpre-« ment et cruellement ont battu tes jeunes années? oh ! laisse-« moi te transplanter dans un sol plus riche, où le soleil et « les ondées du printemps répandent leur plus chaude, leur « plus généreuse influence; et sois de mon jardin l'orgueil et « la joie [2] ! »

Mais ce n'est pas le poète descriptif que nous montrent ces comparaisons. Quelle place fait Thomson aux fleurs dans ses tableaux du monde extérieur? Il a observé l'exquise richesse dont se pare la terre quand le printemps a répandu à pleines mains les couleurs délicates ou brillantes : « Partant de la

1. *Autumn*, 192-214. Notons que les huit vers où se trouve la comparaison avec le myrte, « As in the hollow... she went », sont dus à Pope. Ils sont proposés par lui et acceptés par Thomson pour remplacer ces quatre vers de l'édition de 1738 :

> « Recluse among the Woods; if City-Dames
> Will deign their Faith. And thus she went compell'd
> By strong Necessity, with as serene,
> And pleas'd a Look as Patience can put on. »

La seule modification apportée par Thomson aux vers proposés par Pope a été de remplacer le « far from Human Eyes » de la note manuscrite par un singulier.

Pope s'est-il souvenu, en écrivant ces vers, de ceux de Racine :

> « Tel en un secret vallon », etc.?
> (*Athalie*, acte II.)

2. *Autumn*, 271-281.

« prairie humide pour s'élever jusqu'à la montagne flétrie, « sous le souffle de la brise, court la vive verdure [1], et l'œil « charmé la voit grandir et devenir plus intense. Puis l'aubé- « pine blanchit; et, sur les bosquets où regorge la sève, les « bourgeons éclatent, et peu à peu s'épanouissent.... Bientôt, « paré de toutes les riches couleurs du printemps,... le jardin « brille, et emplit l'air entier de ses parfums prodigués;... le « promeneur qui monte parmi les haies de chèvrefeuille... « voit au loin la plaine immense épanouie comme sous une « pluie de fleurs mêlées blanches et rouges [2]. »

Les fleurs ne sont jamais absentes des coins de paysages dans lesquels notre poète promène sa rêverie nonchalante ou cherche un repos voluptueux. « Quand le soleil, du zénith où « il trône, frappe et disperse les nuages, et verse jusqu'au « fond des abîmes une langueur indolente, alors cherche une « retraite où se pressent les sureaux en fleur, où sans culture « le muguet abonde et répande son haleine embaumée, où les « coucous penchent leur tête humide de rosée, où les violettes « d'un bleu sombre se cachent avec tous les humbles enfants « des ombrages [3]. » — Et de même les retraites qu'il rêve pour fuir en été l'ardeur du soleil sont des cavernes tapissées de chèvrefeuille [4], ou bien, « sur le bord d'un ruisseau, une « ample couche garnie de mousse sous un ombrage fleuri, où « pénètre l'abeille diligente pour faire son butin du nectar « pris au chèvrefeuille embaumé [5] ».

Il lui arrive du reste d'aller plus loin que cette observation superficielle et toute égoïste. Il voit alors dans les fleurs autre chose que des notes brillantes dans l'orchestre des couleurs, ou qu'une des sources de plaisir qui charment ses sens. Quand la chaleur de l'été accable la nature, il a une compassion attendrie pour ces créatures exquises et frêles, et il distingue dans l'ensemble de la scène le rôle joué par un des personnages de

1. Musset connaissait-il le vers de Thomson?

« Sur le flanc des coteaux déjà court le gazon »
(*A la Mi-Carême.*)

2. *Spring*, 86-110. — 3. *Ibid.*, 442-449. — 4. *Summer*, 461.
5. *Summer*, 622-628. — En dépit du nom anglais « honey-suckle », des observateurs dignes de foi assurent que l'abeille ne butine pas sur le chèvrefeuille. (Voir J. Burrows, *Pepacton. Nature and the Poets*, p. 113.) S'il en est ainsi, Thomson s'est trompé en nombreuse compagnie.

ce petit monde : « Qui peut voir sans pitié la tribu des fleurs « qui, semées par l'aurore, perdent, sous le brûlant rayon, « leur beauté fraîche éclose?... Seul le tournesol altier referme « tristement au coucher du soleil sa jaune corolle, et languit « aussi longtemps que dure la nuit; mais quand reparaît l'astre « brûlant, il tourne vers les rayons son sein enamouré [1]. »

On a pu remarquer le caractère un peu vague et général de ces notations, sauf celle que nous venons en dernier lieu de rappeler. Peintre de vastes scènes, Thomson ici encore s'arrête peu aux détails pour leur valeur propre. Dans tous les exemples que nous avons jusqu'ici traduits, les fleurs apparaissent comme traits accessoires; elles n'appellent pas de description précise et détaillée. Mais une fois au moins le poète a voulu montrer que son pinceau, habile à peindre les grandes scènes de la nature, pouvait aussi rendre justice aux beautés les plus ménues de la création. Par une heureuse rencontre c'est dans un des passages où sa personnalité apparaît le plus directement, c'est en compagnie de la femme aimée qu'il décrit les fleurs de la campagne anglaise.

« Viens, Amanda, viens, et tandis que Mai aux pieds rosés « s'avance rougissante, allons ensemble fouler le gazon humide « du matin et cueillir dans leur première fraîcheur les fleurs à « peine écloses; nous en ornerons les tresses de tes cheveux, « et ton sein charmant qui les rend plus charmantes.

« Vois comme ce vallon sinueux déploie ses riches trésors « sur les rives du ruisseau qui l'arrose. Vois le narcisse boire « l'eau cachée qui sourd à peine à travers l'herbe haute et « luxuriante, ou, de sa ravissante profusion, orner la berge « humide. Suivons longuement ce chemin où la brise nous « arrive d'un vaste champ de fèves en fleur. L'Arabie n'a « point de parfum plus enivrant... Que ton pied ne dédaigne « pas non plus le pré plein d'une fraîche verdure et de fleurs « sans nombre.... C'est là que les essaims d'abeilles bourdonnantes se livrent à leur doux labeur... ou bien souvent, « d'une aile plus hardie, elles s'élèvent jusqu'à la pourpre « bruyère, jusqu'aux régions où croît le thym sauvage, pour « s'y charger d'un jaune et riche butin....

« Mais tout près de nous, le long de ces haies rougissantes

1. *Summer*, 212-219.

« où brille la rosée, dans ce champ où les fleurs se mêlent en « liberté, le Printemps aux mains de fée déploie toutes ses « beautés. Il sème d'abord le perce-neige et le crocus, la « pâquerette, le coucou, la violette d'un bleu sombre et les « teintes infiniment variées de la grande primevère, puis la « jaune giroflée aux taches de rouille, et le violier prodigue « qui parfume tout le jardin. Des douces ailes des brises « printanières tombent encore les anémones, les oreilles d'ours « dont une poussière brillante recouvre les pétales de velours; « et la renoncule à la ronde corolle d'un rouge éclatant. Puis « vient la tribu des tulipes dont la beauté se plaît aux vains « caprices : passant d'une famille à une autre, selon le vol du « pollen fécondant, les couleurs se répandent variées;... aucune « fleur n'est absente de toutes celles qui tour à tour éclosent, « depuis le premier bouton du Printemps jusqu'aux fleurs « musquées de l'Été. Voici les jacinthes, du plus pur blanc « virginal, qui se penchent très bas et dont le sein rougit; les « jonquilles au puissant arome; le beau narcisse qui, comme « au temps de la fable, s'incline toujours au-dessus de la fon- « taine, et les œillets, ceux-ci larges et rouges, ceux-là gaie- « ment mouchetés; et de tous les buissons tombe la rose de « Damas. Leur nombre est infini; infinis leurs délicatesses et « leurs parfums; les mots ne sauraient peindre leurs teintes « superposées; elles sont l'haleine de la Nature et son éclat « éternel [1]. »

Quel jugement porter sur cette page? M. Ruskin, je le crains, l'apprécierait sévèrement. Il y trouverait peu de cette imagination qui pénètre sous les apparences et va jusqu'à la vie profonde des choses. Ces fleurs sont de bien humble essence si nous les opposons à ces joyaux vivants de Milton ou de Shakespeare que le grand critique a comparés avec une ingénieuse subtilité [2]. Elles n'ont pas la noble tristesse, ni l'âme altière et

1. *Spring*, 488-554.
2. RUSKIN, *Modern Painters*, part III, section 2, chapter III.
C'est une des pages bien connues du célèbre esthéticien. Il prétend y opposer deux sortes d'imagination. L'une prête aux choses ingénieusement peut-être, à coup sûr faussement, des qualités humaines. C'est la fantaisie, « Fancy », la grande pourvoyeuse de l'erreur pathétique, « Pathetic fallacy ». L'autre, l' « Imagination », voit le « cœur et la nature intime des choses »; elle est la plus haute puissance intellectuelle de l'homme. (On trouvera quelques mots de critique solide et fine de cette théorie, dans

pathétique des fleurs qui jonchent la tombe de Lycidas ou de celles que Perdita voudrait offrir à ses hôtes [1]. Et cependant

une note du beau travail de M. Angellier sur Burns, 2e vol., p. 374, 375.) — Le plus important des exemples choisis par Ruskin à l'appui de sa doctrine, c'est une comparaison de ces deux catalogues de fleurs que fournissent « Lycidas » et le « Conte d'Hiver ». Le critique y oppose les observations de pure « imagination pénétrative » de Shakespeare, à celles de Milton où se mêlent à doses à peu près égales l' « imagination » et la « fantaisie ».

1. Les deux passages avaient été comparés avant Ruskin par Hazlitt et par Leigh Hunt. — Nous pensons qu'il ne sera pas inutile d'en donner ici la traduction. Nous y avons fait allusion déjà dans des pages précédentes. Ils serviront mieux que de longues dissertations à montrer de quelle façon diverse de grands artistes peuvent interpréter les mêmes sujets. Enfin on y trouvera quelques traits dont Thomson s'est probablement souvenu.

« Apportez la hâtive primevère qui meurt négligée,
La renoncule aux touffes pressées et le pâle jasmin,
L'œillet blanc et la pensée tachetée de noir,
La violette au sombre éclat,
La rose musquée et le chèvrefeuille à la riche parure,
Avec les frêles coucous dont la tête s'incline pensive,
Et toutes les fleurs qui portent une triste broderie.
Faites répandre à l'amaranthe toute sa beauté,
Et que les narcisses emplissent toutes leurs coupes de larmes,
Pour joncher le cercueil où Lycidas gît sous les lauriers. »
(MILTON, *Lycidas*, 142-151.)

« PERDITA. — Donne-moi ces fleurs, Dorcas. Dignes seigneurs,
Voici pour vous du rosemarin et de la rue; ce sont des fleurs
Qui conservent tout l'hiver leur forme et leur parfum.
. . . .
. . . . . . Monsieur, l'année se fait vieille, [naissance
L'Été n'est pas encore mort, nous n'en sommes pas encore à la
De l'Hiver tremblant, les plus belles fleurs de la saison
Sont nos œillets, et les giroflées mi-parties.
. . . .
. . . . Voici des fleurs pour vous;
La chaude lavande, la menthe, la sauge, la marjolaine,
Le souci, qui se couche avec le soleil,
Et avec lui se lève pleurant : ce sont les fleurs
Du plein Été, celles, je pense, qui se donnent
Aux hommes d'âge moyen.
. . . .
Je voudrais avoir quelques-unes des fleurs du printemps
Convenables à votre heure de la vie, et à la vôtre, et à la vôtre,
Vous qui portez encore sur vos rameaux inviolés
La fleur de votre virginité : O Proserpine!
Il me faudrait ces fleurs que ta main effrayée
Laissa tomber du char de Pluton : les narcisses,
Qui nous viennent avant que n'ose l'hirondelle
S'aventurer, et qui charment de leur beauté
Les vents de Mars: les violettes sombres,

constater qu'elles n'ont pas la même richesse de vie ni la même puissance émotive, ce n'est pas les condamner. L'ami de Lycidas voit la nature à travers le trouble et les larmes d'une grande douleur. L'émotion qu'il prête à ses fleurs est celle qui emplit son cœur. Et de même Perdita, nommant les fleurs destinées à servir de symboles à quelques destinées humaines, les anime d'une vie analogue à la nôtre. Il y a dans les deux cas une rigoureuse vérité dramatique, mais non pas cette vérité descriptive qui seule préoccupe Thomson. Ne demandons pas à ses fleurs une psychologie ambitieuse qui n'y serait point de mise. Mais notons dans son riche tableau un chatoyant éclat de couleur, une exquise fidélité d'observation, une admiration sincère et chaleureuse. Un jeune botaniste voulut, après avoir entendu les vers de Thomson où sont mentionnées la primevère et l'auricula y comparer les fleurs vivantes. Il fut alors à tel point charmé qu'il s'adonna lui-même à la poésie, débuta par une imitation d'un passage du maître, et eut son jour d'éclatante notoriété. Voilà un témoignage qui en vaut bien un autre. Ce n'est pas un mince honneur pour les fleurs de Thomson que d'avoir éveillé une vocation poétique [1].

VIII

Les Animaux.

Aussi bien que les plantes, les animaux ont leur rôle dans les divers spectacles de la nature. Thomson n'a garde d'oublier tous ces humbles enfants de la terre dont la vie demeure

Mais plus douces que les paupières des yeux de Junon.
Plus douces que l'haleine de Vénus; les pâles coucous
Qui meurent sans hymen avant de contempler
Phébus radieux et puissant — mal trop fréquent
Aux jeunes filles; les hautes et hardies primevères, et
La couronne impériale; les lis de toutes sortes
Et avec eux le glaïeul! Que ne les ai-je
Pour vous en faire des guirlandes, et vous, mon doux ami,
Pour vous en couvrir et vous en joncher! »
(*Winter's Tale*, acte IV, sc. IV, 73-129.)

1. Ce poète est Ebenezer Elliott, le Poète Libre-Echangiste, « the Corn-Law Rhymer ». L'anecdote nous est fournie par HENRY MORLEY, *Of English Literature in the Reign of Victoria*, p. 239.



liée étroitement à elle et en reflète toutes les modifications. Nombreux sont les vers qui mettent en scène ces acteurs modestes que le poète connaît familièrement, et qu'il étudie avec amour : les oiseaux d'abord; puis tous les hôtes domestiques ou sauvages de la ferme, des champs et des bois; les habitants des eaux; et jusqu'aux insectes, même les plus repoussants. — Quelquefois, entraîné par sa sympathie pour ces frères muets, il s'abandonne à de longs développements; ce sont alors des sortes de monographies poétiques qu'il nous présente. Mais le plus souvent il associe toutes ces existences aux manifestations des grandes forces de la nature. Il nous en entretient parce qu'elles ont leur place dans le concert des valeurs qui font l'harmonie caractéristique de chaque saison et de chaque région. Il voit encore en eux des « témoins » intéressants et pittoresques des changements effectués dans l'apparence visible des choses par les phases successives de la vie de la terre. — On peut ainsi diviser en trois groupes ses observations et ses descriptions des êtres animés, autres que l'homme.

Dans le premier groupe se rangent les développements célèbres sur les amours des oiseaux [1], leurs nids [2], leurs mœurs [3]; sur le touchant héroïsme que savent montrer les mères pour protéger leurs petits [4]; sur la douleur du rossignol dont le nid a été pillé [5], sur la leçon de vol [6]. Ce sont des pages entières du poème qu'il faudrait traduire pour faire connaître — bien imparfaitement — ces tableaux gracieux ou touchants. C'est encore un épisode fameux, trop long et trop familièrement connu pour que nous le rapportions ici, que celui du rouge-gorge venant avec un mélange de timidité mutine et de hardie confiance chercher jusque auprès des tables les miettes du repas [7]. Après les descriptions des « mariages » des oiseaux [8], vient dans le « Printemps » un développement sur les amours des brutes et même des monstres marins; et celui-ci, par contraste avec les tableaux précédents, fait valoir la souplesse et

1. *Spring*, 613-635. — 2. *Ibid.*, 635-660. — 3. *Ibid.*, 661-685. — 4. *Ibid.*, 687-700. — 5. *Ibid.*, 716-726. — 6. *Ibid.*, 728-753.

7. *Winter*, 245-256. — On peut s'étonner qu'un autre poète, un autre ami des oiseaux, Michelet, qui savait l'anglais, ait écrit ces mots : « Comment se fait-il qu'aucun poète n'ait chanté le rouge-gorge? » (*L'Oiseau.*)

8. « Connubial leagues », *Spring*, 630.

la puissance variée du pinceau du maître [1]. Du même ton rude et sombre est ce passage de l' « Hiver » qui nous montre les loups chassés par la neige de leurs repaires et descendant jusque dans les plaines, en troupes nombreuses, « osseux, maigres et farouches », pour attaquer les troupeaux et les hommes, ou parfois pour chercher dans les cimetières une horrible pâture [2]. — Il faudrait mentionner encore les vers, souvent fort beaux, toujours fidèles et imprégnés d'une sincère émotion, où le poète suit les pauvres bêtes harcelées et tuées pour le plaisir cruel de l'homme. Les traits d'observation pénétrante abondent dans ces descriptions de la perdrix [3], du lièvre [4], du cerf [5] ou du renard [6]. Il ne faudrait oublier, pour tout rappeler, ni les hirondelles [7], ni les cigognes voyageuses [8], ni ces myriades d'oiseaux qui peuplent les Hébrides [9]. — « La muse », selon les paroles du poète, « ne dédaigne pas non « plus les tribus bourdonnantes des créatures menues de l'été. « Elles vivent dans ses chants et vibrent parmi ses vers [10]. » L'auteur en effet sait quel rôle important est dévolu à ces êtres minuscules. Il nous parle d'eux longuement, soit pour constater le mal qu'ils peuvent faire au laboureur [11], soit pour nous signaler leur beauté, nous faire assister à leur éclosion, ou montrer leur vie, leurs dangers, leurs ennemis [12]. Historien impartial il énumère et évoque devant nous aussi bien les vertus et le charmant labeur de l'abeille [13], que la cruauté et la tâche meurtrière de l'araignée [14].

Thomson est un observateur trop exact pour ne pas remarquer cette harmonie qui, en chaque climat, donne à la faune du lieu un caractère nettement approprié aux aspects visibles du pays. Un grand nombre de ses mentions d'êtres vivants ont pour effet de compléter et de préciser le caractère de ses paysages en les animant par la présence des êtres gracieux ou terribles, redoutables ou bienfaisants à l'homme, que la nature y a placés. S'agit-il de nous transporter sous le ciel brûlant de l'équateur? le poète nous y montre « ces oiseaux au plumage « éclatant qui, sous les hauts ombrages des cours d'eau sinueux,

1. *Spring*, 788-829. — 2. *Winter*, 389-414. — 3. *Autumn*, 360-378. — 4. *Ibid.*, 401-425. — 5. *Ibid.*, 426-457. — 6. *Ibid.*, 470-492. — 7. *Ibid.*, 836-848. — 8. *Ibid.*, 849-861. — 9. *Ibid.*, 862-870. — 10. *Summer*, 236-238. — 11. *Spring*, 119-135. — 12. *Summer*, 241-266, et 281-317. — 13. *Spring*, 507-514. — 14. *Summer*, 267-280.



« brillent comme des fleurs animées [1] ». Dans ces solitudes « où « ne se voient que les troupeaux sauvages qui ne connaissent « point l'écurie d'un maître [2] », nous apercevons, « à demi « caché dans l'herbe épaisse, et semblable à un cèdre abattu, « le crocodile enveloppé d'écailles verdâtres [3] ». De l'eau de ces fleuves prodigieux émerge la tête monstrueuse de l'hippopotame [4], et, dans l'épaisseur des forêts sombres, l'éléphant énorme s'appuie contre un arbre séculaire [5]. — Cette nature est cruelle autant qu'elle est puissante ou vivement colorée, et le peintre n'oublie ni ces fauves ni ces serpents qui semblent avoir en eux quelque chose de l'ardeur meurtrière dont le soleil accable ces régions [6]. Le désert et ses tempêtes ne nous sont pas décrits sans que sur l'immense étendue nous voyons le chameau, « ce fils du désert, sobre et patient [7] ». — Et la peinture même de la mer déchaînée reçoit un complément d'horreur quand le poète nous montre le requin suivant le négrier, « attiré par l'odeur des multitudes pressées, de la « maladie et de la mort », jusqu'au moment où, parmi les victimes du naufrage, « il s'enivre de carnage, broyant les « membres et rougissant la mer de sang [8] ».

Nous savons qu'à une autre extrémité du monde le poète a voulu évoquer devant nous les scènes non moins grandioses des paysages septentrionaux. Là encore, au milieu des neiges et des glaces, la vie palpite, et nous voyons dans le poème tous ces êtres que la nature a enveloppés d'une fourrure protectrice : les hermines, les martres et cent autres animaux aux pelages précieux. Puis ce sont les élans serrés en troupeaux épais, et, sous les forêts de sapins, l'ours informe, occupant hideux de ces ombres [9]. Ou bien, au contraire, près des sauvages tribus humaines qui parcourent ces régions désolées, nous trouvons le renne docile qui fournit aux Lapons « leurs tentes, leurs vêtements et leurs couches; toute leur

1. *Summer*, 733-738. — 2. *Ibid.*, 704. — 3. *Ibid.*, 706-708. — 4. *Ibid.*, 709-715. — 5. *Ibid.*, 716-721. — 6. *Ibid.*, 896-938. — 7. *Ibid.*, 965-967.

8. *Ibid.*, 1013-1025. — Il y a dans ces quelques vers une singulière puissance. On peut les comparer aux pièces les plus heureuses où des poètes ont depuis tenté de nous faire pénétrer jusqu'à l'âme obscure qui meut ces forces effrayantes. Après avoir connu le requin de Thomson on est moins tenté de trouver une note poétique nouvelle dans des pièces telles que *le Requin* de Leconte de Lisle.

9. *Winter*. 809-833.

« simple richesse, et leurs aliments, et la boisson dont ils « s'égaient [1] ».

Même souci quand il s'agit des climats tempérés et de cette nature anglaise à laquelle le poète s'attache surtout. Dans ces plaines abondamment arrosées les troupeaux nonchalants forment un des éléments indispensables de la scène. « Quelques « bœufs ruminent couchés, d'autres, plongés à mi-corps dans le « courant, baissent la tête pour boire et chaque fois laissent sur « l'eau des rides circulaires [2]. » — Les insectes animent de leur bruissement incessant les champs, les clairières, les cours d'eau, les maisons [3]; les abeilles bourdonnent affairées sur les plateaux couverts de bruyère [4]. Quant aux forêts, nombreux sont les passages qui nous en montrent les habitants : oiseaux chanteurs ou « daims qui traversent avec bruit les fourrés [5] ». Autour de l'habitation du fermier « la génisse beugle et « demande sa ration », tandis que nous voyons à la ferme tous les hôtes de la basse-cour, et le chien de garde « paresseuse- « ment couché [6] ».

Le poète se montre plus original, et son observation est plus pénétrante dans les descriptions du troisième groupe. Elles sont très fréquentes. La présence de ces créatures animées qui, plus passivement et plus complètement que l'homme, subissent l'effet de chaque changement du monde matériel, donne à l'œuvre une vie qui fait appel à notre sympathie; elle concentre les notations diverses de la description, et contribue à l'impression d'ensemble qui se dégage du tableau.

Les premiers vers du « Printemps » fournissent un des exemples les mieux marqués : « L'année incertaine balance « entre l'hiver et la saison plus douce,... si bien que le butor a « peine à savoir si le temps est venu pour lui de gagner le « marais que son bec, plongé dans la vase, fait trembler et « résonner; et, du rivage, les pluviers hésitent à se disperser « sur les bruyères, et à crier leur note aiguë aux solitudes « silencieuses [7]. » — De tous les traits qui concourent à traduire cette impression de joie que le poète veut associer à la description de la jeune saison, il n'en est pas de plus frappants que cette page exquise où il nous fait entendre le concert des

1. *Winter*, 851-853. — 2. *Summer*, 480-493. — 3. *Ibid.*, 241-351. — 4. *Spring*, 507-514. — 5. *Ibid.*, 93. — 6. *Summer*, 220-236. — 7. *Spring*, 18-25.

oiseaux [1]. Ses vers sont animés alors, selon son vœu, par « l'âme de la mélodie »; ils réflètent avec un rare bonheur cet hymne d'allégresse de la nature dont le poète nous montre chaque « choriste » avec sa physionomie propre et sa place exacte.

« Du sol s'élève l'alouette à la voix perçante et forte, la mes- « sagère de l'aurore; et, avant que les ombres se soient dis- « persées, elle chante bien haut parmi les nuages blanchis- « sants, pour éveiller dans les nids le petit peuple des chanteurs. « Chaque taillis épais, chaque arbre sauvage, chaque buisson « courbé par le poids des gouttes de rosée au-dessus de la tête « des timides chanteurs qui l'habitent, tous répandent à flots « l'harmonie. La grive et l'alouette des bois, dominant le bruit « des musiciens qui rivalisent, égrènent les chants les plus « longs et les notes les plus charmantes; Philomèle les laisse « s'en donner à cœur joie, sachant bien que sa nuit dépassera « leur jour. Le merle siffle sur le buisson épineux; le bou- « vreuil mélodieux répond du bosquet; les linottes, répandues « à profusion sur les genêts en fleur, ne restent pas silen- « cieuses. Et dans l'ombre fraîche des feuilles nouvellement « écloses, d'innombrables chanteurs ajoutent leurs modula- « tions ravissantes. Le geai, la corneille, le choucas, toutes les « rauques voix qui entendues seules sont discordantes, font « leur part dans le concert général; tandis que sur l'ensemble, « le ramier fait courir son mélancolique murmure [2]. »

Les animaux serviront encore au poète à rendre cette impression d'attente confiante et de joie que dégagent les choses à l'approche d'une pluie printanière. « Les bœufs et les moutons « laissent retomber de leur bouche les tiges desséchées, et « d'une muette prière, leurs yeux attendent la chute de cette « ondée qui va tout reverdir. Dans une courte et silencieuse « interruption, les hôtes emplumés de l'air lissent leurs ailes,... « ils attendent le signal prochain pour faire éclater leur « chœur [3]. » Et quand la pluie est venue, « les bois s'épanouis- « sent; tout leur orchestre s'éveille et se mêle, en un simple « concert, au babillage des ruisseaux, aux bêlements lointains « qui viennent des collines, aux profonds mugissements qui, « des vallées, leur répondent [4] ».

1. *Spring*, 517 et suiv. — 2. *Ibid.*, 589-612. — 3. *Ibid.*, 160-167. — 4. *Ibid.*, 197-200.

Est-ce une matinée d'été qui nous est décrite? Voici l'un des détails qui éveillent le plus sûrement une impression semblable à celle qu'a éprouvée l'observateur : « Du champ de blé aux « tiges élevées, le lièvre s'élance avec des bonds bizarres, « tandis que, le long de la clairière, les daims sauvages courent « légers, et se retournent souvent pour regarder surpris le « promeneur matinal [1]. » — Et quand vient l'heure de midi, « la corneille, le freux et la pie regagnent paresseusemeut les « vieux chênes gris, et, dans les rameaux épais, ils se per- « chent, protégés pendant l'heure brûlante.... Au pied de « l'arbre, les oiseaux de la basse-cour se réunissent lassés, et « dans un coin de cette ombre pleine de bourdonnements, le « chien de garde se couche, à côté du lévrier oisif, et s'étend « engourdi [2] ». — En dehors des coins ainsi abrités, la tyrannie du soleil accable toute la nature. « A peine une cigale chante « dans toute la prairie silencieuse [3] ». Et cette oppression des choses et des êtres vivants est rendue plus saisissante par l'opposition de la seule créature qui n'en subisse pas l'influence alanguissante :

« Loin du rocher sur le noir sommet duquel il a fixé son « aire, l'aigle s'élève et plane d'une aile hardie dans les flots « de lumière; et, livrant sa poitrine au flamboiement des « rayons, il s'approche du soleil. Mais tous les oiseaux chan- « teurs, frappés par l'ardeur cruelle, languissent pêle-mêle « au plus épais des buissons, ou, d'un bosquet à l'autre, « échangent avec peine quelques notes vite interrompues. « Seul le ramier roucoule dans la forêt sa plainte triste et « rauque [4]. »

Les oiseaux aussi serviront à peindre à l'âme plus qu'aux yeux la mélancolie de l' « Automne ». « Dans le bosquet attristé, « le bûcheron entend à peine une mélodie mourante encou- « rager son labeur. C'est quelque chanteur privé de sa com- « pagne qui, de loin en loin, en faibles accents, répand sa « plainte dans les fauves taillis; tandis que, pressés les uns « contre les autres, grives, linottes, alouettes, tous les simples « musiciens dont les chants naïfs emplissaient naguère ces « ombrages de leur harmonie, n'ayant plus maintenant en

1. *Summer*, 57-60. — 2. *Ibid.*, 224-233. — 3. *Ibid.*, 446, 447. — 4. *Ibid.*, 607-616.

« eux l'inspiration mélodieuse, sont perchés frissonnants sur « l'arbre mort, troupe muette et triste [1]. »

Le ciel s'assombrit, l'orage fond sur les campagnes. « Les « tribus aériennes descendent rapides vers les vallées pro- « fondes; le corbeau, ami des tempêtes, ose à peine fendre « de son aile l'obscurité incertaine. Les bestiaux immobiles, « l'épouvante dans les yeux, regardent le ciel menaçant [2]. » Et s'il s'agit d'une tempête d'hiver, « la génisse tourne vers le « ciel ses naseaux élargis, et aspire le vent chargé d'orage [3] ». « Mais surtout les tribus emplumées des hôtes de l'air annon- « cent la tourmente prochaine. Fuyant loin des dunes où, « tout le jour, elles ont cherché une maigre pâture, une « bande noire de corneilles criardes s'efforce, d'un vol fatigué, « d'atteindre l'épais abri du bois. Du bosquet le hibou triste « fait entendre sa plainte monotone. Le cormoran, de la sur- « face de l'eau, s'élève en tournoyant jusqu'au haut des airs et « crie en passant au-dessus des terres. Le héron plane et pousse « sa note stridente; et d'une aile hardie, les oiseaux de mer « tourbillonnent et fendent les nuages épais [4]. »

Dans la désolation que présente le paysage d'hiver un surcroît de tristesse est ajouté par « le bœuf laboureur qui épuisé « s'arrête tout couvert de neige » et par « les oiseaux du ciel « qui, domptés par la saison cruelle, viennent en foule autour « de l'aire où l'on bat le blé [5] ». — « Des solitudes stériles « sortent alors leurs fauves habitants. Le lièvre... ose s'ap- « procher des jardins. Les moutons bêlants regardent le ciel « lugubre puis la terre étincelante;... alors, tristes et dispersés, « ils fouillent la neige amoncelée pour y chercher une herbe « flétrie [6]. »

Thomson, on le voit, n'est pas de ces peintres dont les paysages restent privés de mouvement et de vie. Ses descriptions sont complétées par le souvenir toujours présent des êtres qui y mettent l'animation et le bruit; qui y ajoutent par là même un surcroît de vérité. Les oiseaux lui fournissent le plus grand nombre de ces détails; et c'est là encore une preuve d'observation exacte. Ils sont bien en effet, parmi les hôtes des champs et des bois, ceux dont le rôle s'impose le

1. *Autumn*, 972-980. — 2. *Summer*, 1121-1125. — 3. *Winter*, 132, 133. — 4. *Ibid.*, 137-147. Voir aussi 80-89. — 5. *Ibid.*, 240-245. — 6. *Ibid.*, 256-264.

plus fortement à l'attention. Mais ce n'est pas aux « Saisons » que l'on appliquerait cette fine remarque d'un critique : « Chez « la plupart des poètes, si on tuait les oiseaux, la nature res« terait dépeuplée[1] ». Thomson a vu, à leur place, et avec l'importance du rôle assigné par la nature à chacun d'eux, tous les êtres qui peuplent les campagnes d'Angleterre. La vie fourmille dans son poème comme dans la nature.

IX

L'Homme.

Nous avons eu à remarquer déjà comment chez Thomson à l'observation des choses s'unit toujours la pensée des intérêts humains. Ses descriptions ne sont pas celles d'un dilettante ou d'un pur artiste. Il a vu de trop près la vie des champs; il a trop intimement partagé les travaux, les joies, les espérances ou les craintes des laboureurs pour séparer comme des éléments hétérogènes la beauté des choses et leur utilité. Est-ce un mal et une infériorité comme le prétendent certains théoriciens de l'art [2]? Nous sommes disposés à croire plutôt que le poète y a gagné quelques-unes de ses plus précieuses qualités : cette sincérité absolue qui distingue son œuvre de tant d'autres morceaux descriptifs éclos au cours du XVIIIe siècle, et la profonde sympathie qui donne à ses peintures tant de force et de pénétration. Quoi qu'il en soit, ce que nous avons ici à noter c'est que l'homme est toujours présent dans les observations du poète. Ajoutons qu'il s'agit souvent d'une présence virtuelle.

1. Aug. Angellier, *Burns*, vol. II, p. 334.

2. Emerson a exprimé cette opinion dans quelques-unes de ces formules frappantes, magistrales et dogmatiques dont il est coutumier.

Ruskin, dont les aphorismes sibyllins et les jugements en apparence si personnels reflètent souvent, dans les premières œuvres, l'inspiration du penseur américain, Ruskin à son tour avait protesté contre l'union étroite de la nature avec les « affaires ou les affections des hommes ». Mais dans une des curieuses notes d'une édition récente où il critique, discute et corrige ses opinions de jeunesse, il revient sur ce point pour signaler une modification de ses sentiments : « As I have grown older, the aspects of nature conducive to human life have become hourly more dear to me; and I had rather now see a brown harvest field than the brightest Aurora Borealis ». (*Modern Painters*, édit. de 1888. Vol. I, p. 84.)



Thomson nous rappelle quelle ést l'influence des choses ou des phénomènes qu'il décrit sur la fortune et sur la vie des êtres humains; mais il nous montre assez rarement, au milieu des divers paysages, l'acteur humain qui y a légitimement sa place. Il reste en cela de son temps. C'est par exemple chose bien moderne que la perception d'une beauté, d'une valeur esthétique dans le paysan, dans la simple noblesse de son travail, dans l'harmonie de sa vie, de ses attitudes et de son être avec la terre à laquelle mille liens l'unissent. Le XVIII[e] siècle n'a eu ni son Wordsworth, ni son G. Sand, ni son Millet. — Mais si peu nombreuses que soient chez Thomson les descriptions pittoresques d'êtres humains, c'est dans son poème cependant que l'on pourrait le mieux trouver la promesse de cette inspiration qui devait fournir à l'art de notre siècle quelques-unes de ses œuvres les plus fortes et les plus originales.

Les premiers vers du « Printemps » nous offrent quelques uns des meilleurs exemples que nous ayons à citer :

« Le laboureur impatient voit avec joie la nature s'adoucir. « Il fait sortir de l'étable ses bœufs vigoureux, et les amène au « champ où la charrue polie gît dans le sillon que la gelée « n'étreint plus. Docilement ils acceptent le joug que le maître « fixe sur leurs épaules, et ils commencent leur tâche égayée « par la simple chanson de l'alouette qui s'élève. Et le labou« reur, pesant sur le soc brillant, se penche, enlève la terre « qui s'attache au versoir, dirige tout le travail, et rejette la « glèbe sur le côté du sillon. »

« Dans les champs voisins le semeur blanc s'avance d'un pas « large et régulier, et jette à pleines mains la graine au sein « fidèle de la terre. Puis la herse grinçante suit et termine le « travail [1]. »

1. *Spring*, 34-47. — Un éditeur a cru trouver dans ce tableau du labour, une imitation littéraire des écrivains du Midi, une description faite « de chic ». En réalité l'emploi de bœufs pour le labour durait encore en Écosse à la fin du XVIII[e] siècle (voir BURNS, *The Lea-rig*). C'est sur le mot « shoulder » que pourrait plutôt porter le reproche d'inexactitude. Si c'est une métonymie, l'épaule pour la tête, elle est fâcheuse dans un tableau si précis et si juste.

« Le semeur blanc » avait passé longtemps sans remarque. Mr. Keightley a donné dans *Notes and Queries* une intéressante observation à ce sujet (4[e] série, vol. II, p. 319). En Écosse et en Irlande, dit-il, le semeur avait un drap de lit fixé autour du cou pour porter une quantité considérable de graines.

Un autre correspondant (même vol., p. 470) explique autrement l'épi-

Notre paysan est moins exactement observé quand, en termes un peu ambitieux et gonflés, le poète le montre, à l'approche d'une pluie bienfaisante, « parcourant, en maître, la « nature joyeuse; de pieuses louanges dans sa pensée, et dans « ses regards une vive gratitude [1] ». — Plus loin c'est un villageois de convention, un villageois de trumeaux et de bergerades qui nous est peint stupéfait à la vue de l'arc-en-ciel et courant après l'objet brillant qui fuit devant lui [2]. — Il y a moins de fantaisie dans l'indication du « berger assis au haut de « la montagne, sur l'herbe épaisse », mais le poète ne s'arrête pas à décrire ce personnage, pittoresque cependant en Écosse plus encore qu'ailleurs; il réserve l'effort de sa peinture pour le troupeau [3].

Même sobriété dans l' « Été » quand le berger vient à être mentionné. Les renseignements qui nous sont donnés sur son compte ne sont guère propres à évoquer devant nos yeux une image. « Éveillé par le coq, le berger vite habillé, quitte « la cabane moussue où habite avec lui la paix, et fait sortir un « à un du parc la foule des moutons [4]. » — C'est encore le troupeau qui seul est décrit lorsque le berger le ramène au milieu du jour [5]. — Le tableau de la fenaison nous met au contraire en présence de travailleurs bien observés. Ici les traits d'une description toute réaliste se mêlent à la phraséologie vague et convenue de l'époque : « Maintenant le village entier se répand « sur la prairie pleine de gaîté; voici le jeune paysan, bruni « par son travail au grand soleil, sain et robuste; puis, épa- « nouie comme la rose d'été qui s'ouvre au soleil vainqueur, « la jeune fille aux vives couleurs, demi-nue, laissant voir « des formes pleines et palpitantes, et dont les joues brûlent « de ses grâces ardentes. Les vieillards courbés sont eux- « mêmes présents; et de leurs petites mains des enfants traî- « nent le long râteau, ou bien, accablés sous leur charge « embaumée, il roulent sans danger au milieu du foin trop « lourd pour eux. L'herbe fauchée laisse échapper au loin ses

thète de Thomson. Le grain chaulé avant les semailles laisse échapper une poussière de chaux que le vent rejette en partie sur le semeur. L'explication paraît plus simple et l'image ainsi produite est plus satisfaisante à l'œil. En tout cas, il est apparent que le poète a enregistré là l'observation d'un fait bien réel.

1. *Spring*, 169-171. — 2. *Ibid.*, 211-216. — 3. *Ibid.*, 831-840. — 4. *Summer*, 63, 66. — 5. *Ibid.*, 220.

« graines; tandis que tous avançant sur une longue ligne, ou « parcourant en tournant la prairie, étalent au soleil leur « moisson parfumée.... A un autre moment ils promènent le « râteau sur le sol qui reparaît alors vert, et poussent le long « du champ la vague sombre; derrière eux les meules rousses « s'élèvent nombreuses en gaie succession; et d'un vallon à « un autre, éveillant la brise, résonnent les voix confondues « du travail heureux, de l'amour, et d'une camaraderie « joyeuse [1]. »

Quelques traits pourraient être aussi relevés dans le tableau si plein d'éclat, de mouvement et de relief de la baignade et de la tonte des moutons. On y entend les cris des hommes, des jeunes garçons et des chiens qui poussent dans le ruisseau le troupeau effaré. On y voit le paysan impatient saisir un des moutons rebelles et le jeter dans l'eau. On y entend les bergers aiguiser leurs ciseaux sonores. On y voit la ménagère attendre le trésor des blanches toisons. Auprès d'elle toutes les jeunes filles en gais costumes entourent le trône de celle qu'elles ont choisie pour reine. Tout le monde est joyeux et la tâche se poursuit activement. Les uns mêlent et agitent le goudron fondu, d'autres se tiennent prêts à imprimer sur le flanc haletant de l'animal la marque du maître; quelques-uns entraînent un mouton récalcitrant; enfin (et le détail est digne de Théocrite ou d'un bas-relief antique) un jeune garçon tout fier de sa force maintient par ses cornes recourbées le bélier indigné [2].

Plusieurs fois encore le berger figure dans les tableaux de l' « Été », mais toujours avec la plus brève indication. Ici nous le voyons dormir sans souci au milieu de son troupeau, étendu sur le gazon moelleux, un bras autour de la tête; à côté de lui sa besace garnie de saines provisions, et, de l'autre côté, la houlette, son sceptre, et le chien vigilant [3]. Plus tard, après avoir sûrement enfermé son troupeau dans le parc, il regagne gaîment sa demeure, et de temps en temps soulage du poids de son seau plein à déborder la laitière aux joues vermeilles. — Enfin à deux reprises le poète mentionne les plaisirs du bain; chaque fois il s'arrête à noter les motifs de nu qui se présentent à son observation. Il voit dans les eaux du Niger « les jeunes filles « d'Afrique aux formes pleines baigner leurs membres de

1. *Summer*, 351-370. — 2. *Ibid.*, 371-411. — 3. *Ibid.*, 493-497.

« jais [1] ». Il suit sur la surface d'une rivière d'Angleterre les mouvements du nageur; il voit sortir de l'eau ses tresses noires et ses joues vermeilles; il a noté (remarque plus précise) le souffle bref qui s'échappe de ses lèvres à chaque brassée; il a été charmé du reflet de lumière humide que renvoient ses flancs luisants [2].

L'« Automne » à son tour offre quelques descriptions des travaux et des plaisirs rustiques. « Aussitôt que le matin tremble « au ciel... devant le champ mûri la troupe des moissonneurs « se déploie en bon ordre. Chacun s'est placé auprès de la « jeune fille qu'il aime, pour se charger des plus dures fati- « gues, et pour adoucir par mille services affectueux le labeur « de l'amie. Les travailleurs se baissent et les gerbes épaisses « se forment, et dans les rangs courent les causeries, les « médisances, les plaisanteries du village, distraction inoffen- « sive qui trompe la longue tâche, et fait passer sans souf- « france les heures brûlantes. Le maître s'avance derrière « eux, dresse les meules, et, embrassant toute la scène d'un « regard satisfait, sent la joie gonfler son cœur. Plus loin les « glaneuses se répandent, et ramassent çà et là, épi par épi, « leur pauvre moisson [3]. »

La chasse n'est pas au poète une occasion de nous décrire le chasseur comme les chiens ou le gibier. Mais il s'est amusé à placer devant nous avec de copieux détails la scène du repas qui termine la journée. Nous entendons les récits des chasseurs; la modestie n'en est pas le trait caractéristique. Nous voyons même les provisions énormes sous lesquelles gémit la table; les jeux auxquels on se livre, une fois l'appétit satisfait, et la galanterie robuste avec laquelle on arrête au passage la servante peu farouche. Nous voyons surtout, au dernier acte de la pièce, les convives un à un vaincus roulant sous la table jusqu'à ce que, resté seul en face des bouteilles vides, « le « ministre à la panse énorme, grave et profond, dont la redin- « gote noire recouvre un gouffre que la boisson ne peut remplir, « se retire, laissant là ses ouailles qui gisent à terre, et, rumi- « nant de tristes réflexions, déplore la faiblesse d'un siècle « dégénéré [4] ».

1. *Summer*, 823, 824. — 2. *Ibid.*, 1244-1256. — 3. *Autumn*, 151-166. — 4. *Ibid.*, 498-569.

La récolte des noisettes, celle des fruits du verger, la vendange sont énumérées sans aucun trait descriptif qui nous montre les villageois occupés à ces tâches. Mais le poète a conservé le souvenir d'une vision qui l'a frappé sur les collines de Southdean; et quand il énumère les effets produits par un épais brouillard d'automne, il n'oublie pas « le berger qui, « perdu sur la lande, marche à grands pas et paraît gigan« tesque [1] ». — Enfin toute la population du village nous est montrée à l'occasion des fêtes qui célèbrent l'achèvement des travaux de l'année. Nous voyons le jeune homme danser, et, sous les circonlocutions du narrateur, nous reconnaissons le « reel » écossais; la « belle » du village est là « déployant « tous ses charmes, jeune, accorte et vive, riche d'une simple « beauté; elle lance à tel ou tel un regard significatif; et quand « le sourire de ses yeux porte un encouragement, les bâtons « s'entrechoquent, ou les lutteurs s'étreignent avec une force « redoublée [2] ».

Ce sont aussi dans l'« Hiver » les jeux des paysans, qui fournissent à Thomson l'occasion de quelques vers de description. Auprès du feu les gens « se répètent quelque histoire bien « connue de lutin, jusqu'à ce que tous sentent courir en eux « un frisson de terreur: ou bien dans la salle sonore ils se « livrent à leurs rustiques ébats; une simple gaîté les anime; « on entend les éclats bruyants d'un rire sincère, le baiser « furtivement dérobé à la jeune fille qui, observant le galant « du coin de l'œil, a eu soin de se laisser surprendre, ou a « feint de dormir; puis ce sont les sauts, les claques, les « bousculades, et la danse qui suit la mesure d'une simple « musique [3] ».

1. . . . . « Beyond the life
Objects appear; and wildered o'er the waste
The shepherd stalks gigantic », etc.
(*Autumn*, 725-727.)

Wordsworth a vu cette même apparition. On peut se demander si lorsqu'il l'a décrite, il ne s'est pas aussi souvenu des vers de Thomson :

« Angling I went, or trod the trackless hills
By mists *bewildered*, suddenly mine eyes
Have glanced upon him distant a few steps,
In size a *giant, stalking* through thick fog. »
(*The Prelude*, Bk. VIII.)

2. *Autumn*, 1222-1230. — 3. *Winter*, 617-628.

Il est toute une série de personnages humains que nous avons passés sous silence. Ce sont les acteurs des petits drames que le poète mêle, sous forme d'épisodes narratifs, à ses descriptions du monde. Cette partie de l'œuvre fera pour nous l'objet d'une étude spéciale. Les personnages qui y figurent n'ont que faire ici. Ce sont villageois et bergères aux costumes de satin, aux gestes et aux attitudes élégamment maniérés, comme ceux des scènes rustiques de Boucher ou de Lancret [1]. Mais au contraire les passages que avons rencontrés au cours de ce chapitre nous ont plus d'une fois mis en présence de vrais paysans, vus dans la justesse de leurs mouvements, dans leur harmonie avec le milieu naturel, intéressants par eux-mêmes, et peints fidèlement. C'était là, on le reconnaîtra, une donnée bien nouvelle alors et dont l'art pas plus que la littérature ne fournirait guère d'exemples dans ces premières années du XVIIIe siècle.

1. Voir par exemple les *Quatre Saisons* de ce peintre (Musée du Louvre, n°s 462, 463, 464, 465). Les personnages de quelques-unes de ces jolies scènes sont peut-être gens de ville ou de châteaux. Mais la différence n'est pas facile à tracer entre les citadins et les campagnards.

CHAPITRE IV

LE POÈTE DESCRIPTIF. — SA TECHNIQUE

Après ce résumé de l'œuvre descriptive de Thomson, nous pouvons aborder les deux questions que comporte pareille étude. Nous rechercherons d'abord les procédés de son art. Nous nous demanderons ensuite quelle conception le poète s'est faite de ce monde extérieur dont il a été l'interprète. C'est donc la technique du poème des « Saisons », et sa philosophie que nous nous proposons d'étudier successivement.

I

Une première constatation s'impose. Elle ressort du plan même et du sujet du poème. L'auteur a voulu peindre la nature sous tous ses aspects, en tous les lieux et par toutes les saisons. Il s'est dès lors interdit le choix entre les scènes et l'élimination de celles qui pourraient paraître moins intéressantes ou moins artistiques. Il n'est pas de ces peintres dont le cadre enserre une combinaison soigneusement agencée d'éléments pittoresques; il n'est pas de ceux non plus qui s'adonnent à l'observation et à la reproduction de certains aspects du monde à l'exclusion des autres. C'est toute la nature que son poème doit passer en revue. A peine peut-il s'arrêter plus longuement à certaines scènes parce qu'elles sont agréables à contempler; mais il n'omettra pas un spectacle parce qu'il est affreux, ou triste ou monotone. Et en effet, au même titre

qu'il décrit les grâces du printemps ou les splendeurs de l'automne, il dépeint les terreurs de la tempête, les mornes tristesses des solitudes glacées ou des déserts brûlés, et jusqu'aux effets qui paraissent le moins se prêter à une interprétation artistique : la chute persistante et monotone d'une averse de pluie ou de neige, ou la vision confuse d'un paysage que noient les brouillards. — Est-ce là pour le poème une condition de force ou de faiblesse? C'est en tout cas une nécessité qui s'imposait. Et si parfois l'intérêt faiblit devant telle ou telle description, ce parti pris de tout voir et de tout peindre a deux avantages notables. Il fait l'unité du poème; il l'empêche de se désagréger en une série de petits tableaux indépendants et disparates; il établit, sous la diversité des aspects, la permanence de cette force toujours renouvelée, la « Nature », qui est le héros même du poème. Et d'autre part il est la preuve d'une sympathie profonde pour ce monde des choses visibles, où d'autres peintres ont pu choisir des tableaux nobles ou riants, mais dont toutes les manifestations paraissent à l'auteur des « Saisons » dignes d'intérêt. Or, et c'est là un point sur lequel nous aurons à revenir, cette sympathie est la condition même du pouvoir d'interprétation de l'artiste. « Le degré de beauté que nous pouvons observer dans les « choses visibles est en raison de l'amour que nous pouvons « leur porter [1]. »

Il y a lieu de distinguer entre cette apparente indifférence de Thomson au choix des sujets, et l'incapacité de certains esprits à s'élever au delà de la sèche reproduction de scènes dépourvues de vie et de beauté. L'observation de Crabbe, par exemple, s'arrête, avec une préférence marquée, à des choses tristes et ternes qu'il reproduit d'un crayon admirablement exact et sûr, mais dur et sans souplesse. Thomson au contraire apporte dans ses descriptions des scènes les plus nues ou des phénomènes les moins pittoresques une largeur de touche et une sincère sympathie qui sauvent ces parties de son œuvre de la sécheresse et de la monotonie. Une averse de pluie n'est pas pour lui un accident banal qui voile le paysage et l'attriste; c'est un épisode du long drame que déroule la vie de la nature.

1. « The degree of beauty we can see, in visible things, depends on the love we can bear them. » (RUSKIN, *Modern Painters*, vol. II, section III. *Of vital Beauty*, note de la p. 230 dans l'édition de 1888).

Il ne la décrit pas, sans placer d'abord devant nous les presages qui l'annoncent; il nous montre dans la nature et chez les êtres humains cette attente joyeuse qui précède une pluie de printemps, ou cette angoisse inquiète que font naître les menaces d'un orage d'été. La vue du phénomène ne va pas non plus sans une indication de ses suites heureuses ou néfastes. Derrière la pluie qui tombe le poète nous fait entrevoir la terre fécondée, réjouie, parée de teintes brillantes, ou au contraire les ravages et les tristesses de l'inondation. Cette sympathie est bien, comme le dit Ruskin, une condition de fidélité chez l'artiste; et Crabbe, malgré la précision aiguë de son observation, est moins vrai que Thomson. L'air, en effet, ne circule pas dans ses tableaux sèchement exacts. Sous la touche impeccablement sincère et juste de son pinceau, on ne sent pas battre la vie profonde des choses. Il y a, entre son art et celui du poète des « Saisons », la différence d'une image photographique à une esquisse colorée et vibrante. Sa description n'oublie rien de ce qui s'est trouvé devant l'objectif et elle n'altère aucune forme. Mais elle les présente toutes comme autant de silhouettes découpées et sans relief. Elle ne rend pas cette harmonie des tons dans l'air ambiant qui fait l'unité et qui fait la beauté d'un paysage. Elle ne nous fait pas pénétrer jusqu'à cette force que les formes révèlent et dont notre âme s'émeut[1]. C'est ce quelque chose de caché que voit surtout Thomson; sa description large et un peu vague nous en donne l'impression toujours présente.

1. Qu'on lise, par exemple, la description d'Aldborough (*The Village*, Bk. I, v. 63-78; ou *The Borough*, Letter I). Nous en détacherons quatre vers très caractéristiques à notre avis de la force et de l'insuffisance de Crabbe. Il parle des rives de l'Ald :

« Here samphire-banks and saltwort bound the flood,
There stakes and sea-weeds withering on the mud;
And higher up a ridge of all things base,
Which some strong tide has rolled upon the place. »

Tout cela est d'une extrême justesse de notation, mais ce n'est pas vu par l'œil d'un artiste. L'observateur a regardé de trop près cette accumulation de débris jetés sur le sable par la marée; il n'y a trouvé que d'inutiles et répugnantes épaves. Un peintre y aurait vu surtout une note plus vive, une ligne de tons intéressants au milieu des surfaces grises et décolorées de la plage. Un poète plus vibrant y aurait senti l'action de la mer lointaine, mais rappelée par ces témoins de ses agitations et de sa puissance.

Ce projet de peindre toutes les scènes de la vie du monde entraîne encore une autre conséquence. Le poète se trouve conduit à supprimer presque entièrement toute part faite à la description de scènes particulières, de tableaux déterminés, localisés, individuels. Ce n'est pas tel rocher, telle forêt ou tel coin de paysage qu'il se propose de placer devant nos yeux; c'est le rocher, la forêt, le champ de blé ou le vallon. Sans doute les images générales qu'il trace sont faites du souvenir d'observations précises; mais sa préoccupation est d'atténuer ce qu'il pourrait y avoir de personnel et d' « égotiste » dans ces visions. Nous retrouvons bien, en particulier dans l' « Hiver », un certain nombre de notations de détails où se révèle le souvenir des paysages écossais et de la vallée du Jed. Mais rien dans le poème ne souligne ce caractère de reproduction exacte; et en dehors de ces détails clairsemés, le poème ne nous présente jamais l'image de quelque scène entrée tout d'un bloc dans l'esprit de l'auteur et reparaissant dans ses descriptions. Le panorama de la Terrace de Richmond peut à peine être considéré comme un paysage [1]. En tout cas les vers qui le rappellent produisent une impression totale d'immensité par une énumération de noms propres et de détails du tableau plus que par des traits descriptifs. La mention des châteaux de Dodington [2] ou de Lyttelton [3] appelle quelques épithètes de louange banale, mais non pas une description.

Rien ne fait mieux ressortir ce caractère du poème de Thomson qu'une comparaison avec l'œuvre de Cowper. Les peintures de celui-ci ont une physionomie de choses vues avec précision, et reproduites avec l'exactitude minutieuse de portraits. Ce qu'il nous montre ce n'est pas une des grandes apparences du monde; c'est tel coin de paysage familier que sa plume retrace amoureusement. Ce sont les champs au milieu desquels s'écoule sa vie, les rives de l'Ouse avec les chaumières, les haies, la tour carrée, les bosquets et les villages qui forment les traits du simple tableau tous les jours déployé devant lui [4]; c'est le jardin auquel il consacre un labeur plein de charme [5], ou le pont qui, sous sa fenêtre, franchit la rivière gonflée [6]. Rien dans son œuvre descriptive ne dépasse en

1. *Summer*, 1408-1441. — 2. *Autumn*, 654-682. — 3. *Ibid.*, 1041-1053. — 4. *Letter to Lady Hesketh*, April 17, 1786; *The Task*, Bks. I, VI. — 5. *The Task*, Bk. III. — 6. *Ibid.*, Bk. IV.



valeur poétique les vers consacrés à quelque détail mille fois vu par lui comme ces maisons de paysans si heureusement décrites au premier livre de « la Tâche [1] », ou ce chêne de Yardley auquel il doit une de ses plus fières et de ses plus puissantes inspirations.

Pour bien des lecteurs et pour plus d'un critique, il y a là une limitation fâcheuse du génie de Thomson. Il n'a pas moins de puissance descriptive que Cowper; il a une intelligence plus large, un sentiment plus profond de la force intérieure qui anime l'univers. Mais son œuvre n'a que dans de rares passages ce caractère de charme intime qui s'associe au souvenir des petits tableaux si précis et si achevés de Cowper. C'est que, dans sa tendance à généraliser, il ne conserve des scènes particulières que l'impression produite par elles, et c'est cette seule impression qu'il s'attache à traduire. C'est bien l'idéal classique qui l'inspire ici. Cette élimination de l'individuel, du particulier, cette généralisation noble et froide sont également les préoccupations du paysage classique en peinture. La sobriété laborieuse, la noblesse conventionnelle que recommande l'enseignement de l'école, n'étaient pas alors près de disparaître. Nombre d'années après la mort de Thomson, sir Joshua Reynolds, un génie tout fait de sincérité et d'exacte observation, prêchera aux étudiants de l'Académie Royale les mêmes doctrines esthétiques que son ami le docteur Johnson aurait pu enseigner aux écrivains [2].

La doctrine est d'ailleurs, pour ce qui concerne la description de la nature, moins funeste à la littérature qu'à la peinture. Si généraux que soient les éléments du tableau dans l'esprit de l'artiste, il faut bien que l'exécution les précise. Et ici, la recherche d'une grandeur et d'une noblesse ambitieuses

1. *The Task*, Bk. I, « The peasant's nest ».

2. Voir en particulier le troisième Discours (14 décembre 1770). Le sujet en est le développement de cet aphorisme : « The whole beauty and grandeur of the art consists, in my opinion, in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind. » On ne saurait mieux prouver que par l'exemple de Reynolds combien la pratique et les opinions théoriques peuvent différer. Ce contempteur de l'accident, du particulier est un grand peintre pour avoir admirablement fixé sur ses toiles le caractère individuel et par conséquent la vie de ses modèles. Il proclamait, au nom de ses instincts d'artiste, et en contradiction avec ses doctrines esthétiques, Gainsborough supérieur comme paysagiste à Richard Wilson.

aboutit à une invraisemblable combinaison d'éléments hétérogènes, d'architectures conventionnelles, d'arbres artificiels et « généraux » auxquels on ne saurait attacher le caractère ni le nom d'aucune essence. Le poète est plus libre dans cette œuvre de simplification, ou de « sacrifices », selon le mot d'un de nos plus récents esthéticiens [1]. Il peut se contenter de nous dire l'impression qu'il a subie et s'arrêter à un minimum de description des objets. C'est ainsi que procède souvent Thomson. Mais ne cherchons pas chez lui cette notation pittoresque de tous les détails précis d'un ensemble qui deviendra un des caractèrss du moderne paysage littéraire.

Est-il certain au reste que les œuvres où nous constatons ce souci de la précision pittoresque aient ajouté à l'art une conquête importante? Le poète, l'écrivain peut-il se proposer de lutter avec le peintre dans la description exacte d'un site ou d'une scène? Sans doute on trouverait des pages bien connues des lettres de Gray, par exemple, des poèmes de Cowper ou de Wordsvorth, des œuvres de Jean-Jacques ou de Victor Hugo qui laissent cette impression d'un tableau évoqué avec la nette précision de ses lignes et de ses couleurs. Mais n'y a-t-il pas là une forte dose d'illusion? Les moyens dont dispose l'écrivain ne lui permettent pas de tenter l'œuvre du peintre. — Nous ne songeons pas à reprendre à notre tour l'étude de ce lieu commun vieux comme la critique et auquel les pratiques et les ambitions de certains écrivains rendent périodiquement un intérêt d'actualité [2]. Nous nous contenterons de rappeler deux considérations qui paraissent décisives. L'effet d'un paysage est produit par cette harmonie qui résulte de la vue simultanée d'un ensemble. Il n'y a pas simplement une accumulation d'effets indépendants qui s'ajoutent les uns aux autres; le tout ne vaut pas l'effet du ciel, plus celui de cette

1. « La nature est toujours copieuse, luxuriante et touffue. L'artiste s'en tient à l'essentiel, il a l'esprit de choix, il a l'esprit de sacrifice. » (V. Cherbuliez, *l'Art et la Nature*. *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1891, p. 24.) Eug. Delacroix pour exprimer la même idée avait recours au même terme. (*Journal* d'Eug. Delacroix. *Revue des Deux Mondes*, août 1894.)

2. C'est là un des sujets qui ne s'épuisent jamais, comme le prouve l'étude si nourrie et si forte de M. Cherbuliez à laquelle nous avons fait allusion. Nous avons plaisir encore à citer quelques analyses très fines et très judicieuses d'un autre écrivain, romancier lui aussi doublé d'un critique, M. Paul Bourget. Voir dans les *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine* l'étude sur Leconte de Lisle.

masse d'arbres, plus celui de cette nappe d'eau, et celui de cette chaumière. Mais la valeur de chacun de ces éléments est modifiée par le jeu des lignes, des masses et des tons de tous les autres; la valeur de l'ensemble est due à la combinaison de tous les détails; l'impression produite par la scène a pour condition la perception simultanée des diverses parties. Or, c'est là une condition que ne peut réaliser la description littéraire. Il lui est impossible de placer sous nos yeux plusieurs objets à la fois. Elle ne peut que solliciter en nous un effort de mémoire et d'imagination qui réunisse et combine des images successivement évoquées. Mais alors le lecteur devient le très actif collaborateur de l'écrivain. Il y aurait chimère pour celui-ci à prétendre déterminer rigoureusement ce travail de reconstruction auquel se livre chacun des lecteurs. — En second lieu, comment ne serait-on pas frappé de l'impuissance du langage à exprimer tous les détails des formes et toutes les nuances des couleurs? « Notre langue », dit Mérimée, « et aucune autre que « je sache, ne peut décrire avec exactitude les qualités d'une « œuvre d'art. Elle est assez riche pour distinguer les couleurs; « mais entre deux nuances qui ont un nom combien y en a-t-il, « appréciables aux yeux, qu'il est absolument impossible de « déterminer par des mots [1]! » Et en effet, la langue littéraire permanente n'enregistre guère qu'un nom, accompagné parfois de synonymes plus ou moins métaphoriques, pour chaque couleur du prisme, et pour un petit nombre de couleurs intermédiaires. Cela lui suffit, mais cela répond mal à l'infinie et subtile variété des nuances que la nature et la palette du peintre peuvent prodiguer [2].

Ce n'est pas à dire que l'on puisse nier la beauté de certains

1. *Notice sur Stendhal.*

2. Cela ne suffit pas non plus à ces arts inférieurs qui servent les caprices de la mode dans les vêtements des femmes. Dans la langue spéciale qui s'y réfère, chaque saison amène l'éclosion de termes, parfois ingénieux et exacts, pour noter certaines nuances ou certaines combinaisons nouvelles. Mais il est à remarquer que très rarement ces termes entrent dans le courant de la langue générale. Ils durent une saison, « a season's glitter! » (*Summer*, v. 348), sont vite remplacés et oubliés au profit des vocables nouveaux correspondant à d'autres objets. Il semble que la langue se refuse à adopter ces termes qui enregistrent de trop particulières observations de couleur, et quand un retour du même besoin se produit, après quelques années, c'est d'ordinaire un mot nouveau qui remplit le même office. La destinée de ces mots est d'être capricieux et éphémères comme ces variations du goût pour le service desquelles ils ont vécu un jour.

paysages littéraires. On prétend seulement que l'effet en est très différent de celui d'une peinture. Le talent de l'écrivain n'a pas consisté à reproduire tous les traits de la scène qu'il a devant les yeux [1]. Il a su, par quelques indications choisies, nous communiquer l'impression qu'il a sentie, et provoquer dans notre imagination l'apparition d'un tableau plus ou moins précis, et de fidélité fort variable. C'est une nécessité de l'art à laquelle n'échappe aucun des écrivains qui se sont le plus piqués de puissance graphique de description. Les tableaux aux détails accumulés où se plaisent par exemple Victor Hugo ou M. Zola ne sauraient jamais nous faire voir une scène pour nous inconnue. Mais ils produisent par l'accumulation de traits particuliers un certain état affectif de l'âme; ils concourent à nous communiquer une impression et une émotion, à la suite desquelles notre imagination crée elle-même un tableau. Rien ne garantit qu'il soit semblable à celui que le maître avait devant les yeux, mais nous avons l'illusion qu'il n'y en a qu'un seul. En résumé les procédés des deux arts peuvent se distinguer ainsi : le peintre met devant nous une image de la chose vue pour que cette image provoque en nous l'impression qu'il a ressentie en face de la réalité. L'écrivain nous communique, par les ressources spéciales à son art, l'impression qu'il a subie et nous invite à imaginer alors les apparences visibles, qui la lui ont fournie.

Thomson a le sentiment très net de cette impuissance de la langue à placer devant nos yeux l'image des scènes complexes, des masses aux contours arrêtés, ou des étendues colorées. « Qui peut peindre comme la nature? dit-il. L'imagina-« tion peut-elle, dans ses œuvres les plus brillantes, montrer « des nuances comparables à celles des choses? Sait-elle les mê-« ler, les fondre l'une dans l'autre avec cette habileté suprême « que manifeste chaque fleur qui s'épanouit? Et si l'imagination « succombe impuissante sous cette tâche charmante, hélas! « que fera le langage? où trouver des mots teints de nuances si

1. Crabbe lui-même, le plus minutieusement exact des peintres poètes, Crabbe, qui revendiquait pour son art les droits et les prérogatives de la peinture, écrit :

« A part I paint — let Fancy form the rest. »
(*The Borough*, Letter I, v. 6.)

« diverses [1]? » — Mais il a aussi compris en quoi consiste la supériorité de l'écrivain. Il a pour lui la durée. S'il ne peut, comme le peintre, combiner divers éléments en vue d'une perception unique, il peut, au contraire de celui-ci, noter la succession des apparences et suivre dans ses incessantes modifications, l'aspect de la nature. L'objet même du poème des « Saisons » c'est cette série de transformations qui entraîne le monde des choses à travers les diverses heures de la journée et les différentes saisons de l'année. Voilà pourquoi les tableaux qui représentent quelqu'un des phénomènes météorologiques ont une si grande importance dans l'œuvre de Thomson. Les « Saisons » ne nous laissent guère le souvenir de tel ou tel coin de paysage nettement indiqué; mais elles sont toutes pleines des agitations de l'atmosphère, des visions mobiles qui animent, diversifient et renouvellent sans cesse l'aspect des choses. Aucun poète n'a su plus puissamment nous faire voir ou entendre la chute apaisante et bénie d'une ondée de printemps, le fracas d'un orage d'été, la tombée silencieuse, prolongée, monotone de la neige, les splendeurs progressives d'un lever de soleil, les épouvantes de la tempête ou de l'inondation, ou même, par contraste avec le mouvement qui est la vie normale des choses, l'engourdissement que l'hiver jette sur la nature avec son linceul de neige et de glace.

Ce sont tous les tableaux rappelés dans une autre partie de notre étude qu'il faudrait citer ici de nouveau, s'il était besoin de justifier notre remarque. On n'a pas oublié ce paysage d'automne où volent au ciel les nuages dispersés dont les ombres courent sur le sol [2]. C'est le mouvement des épis qui fournit le trait caractéristique du champ de blé [3]. Les orages doivent leur effet à l'accumulation des phénomènes successifs

1. *Spring*, 467-475.
2. Voir plus haut, p. 78, n° 3.
3. Voir plus haut, p. 279. — Cette notation d'une ondulation qui se propage et se perd au loin nous montre un des effets par où le langage dépasse les moyens d'expression de la peinture. « Ce qui nous aide le plus à apprécier la profondeur d'un champ de blé ou d'avoine, c'est l'extinction graduelle des mouvements que nous y percevons. Si tranquille que soit l'air, les premières rangées d'épis ne nous apparaissent jamais absolument immobiles; à mesure que nous portons plus loin notre regard, le mouvement échappe à notre perception, et le repos des derniers plans nous avertit de leur éloignement. La peinture fait reposer et dormir ses premiers plans comme ses fonds. » (CHERBULIEZ. *loc. cit.*, p. 18.)

notés par l'observateur [1]. La verdure du printemps n'apparaît pas ici comme chez tant d'autres, par une soudaine éclosion de vie; nous la voyons naître d'abord aux lieux les plus propices et se répandre de là jusqu'aux flancs ternes et flétris des monts [2]. Au spectacle du monde noyé et comme engourdi sous l'éblouissant soleil de midi, le poète est frappé du rayonnement de la lumière, de la vibration de l'air, du reflet mouvant que renvoient les surfaces liquides [3]. La chute de la nuit lui inspire l'heureuse image du soir jetant l'une après l'autre sur la terre ses ombres qui s'accumulent [4]. Et quand l'hiver est venu suspendre, semble-t-il, toute vie et tout mouvement du cours d'eau, le poète entend sous la couche de glace, l'onde continuer à couler en grondant [5].

Partout, on le voit, le même procédé de description se retrouve. Les phénomènes de mouvement interviennent jusque dans la fixation d'effets où il semble que le repos et l'immobilité donnent la note dominante. Partout, comme le poète le dit lui-même, « la vision passe rapide devant le regard créateur de l'imagination [6] ».

II

La critique moderne se pique de précision scientifique. Alors même qu'elle entend rester purement subjective dans les conclusions à formuler, elle aime à s'appuyer sur des analyses et à fournir ses « documents ». Sainte-Beuve l'avait enrichie de fécondes et délicates observations psychologiques. M. Taine y a ajouté de hautes conceptions moitié historiques et moitié philosophiques, et, tout en recommandant l'étude précise des faits, a proposé de hardies, peut-être de hâtives

1. *Summer*, 1103-1168. — 2. *Spring*, 86, 87. — 3. Voir p. 77, n° 2; et 38, n° 1, 2. — 4. Voir p. 80, n° 2.

5. Voir p. 118, n° 1. Cowper a vu et noté la même scène; il y a été frappé d'un effet de mort et de silence :

« On the flood,
Indurated and fix'd, the snowy weight
Lies undissolved; while silently beneath,
And unperceived, the current steals away. »
(*The Task*, Bk. V.)

6. *Spring*, 457, 458.

conclusions. La tendance est aujourd'hui de mêler à ces études d'ordre éminemment intellectuel des observations à demi physiologiques. Sans parler des notations de détail qu'ont pu provoquer ces préoccupations nouvelles, elles ont inspiré des ouvrages importants qui conserveront une place dans l'histoire des théories sur l'art poétique, et, par exemple, les *Essais de critique scientifique* de M. Hennequin et l'étude de M. L. Mabilleau sur Victor Hugo.

Quelque illusion complaisante est pardonnable aux auteurs de procédés inédits d'étude et d'analyse. Nous ne croyons pas cependant que les formules nouvelles soient appelées à résoudre un problème jusqu'à présent insoluble. Elles n'auront pas trouvé le secret du génie d'un poète parce qu'elles auront fait « la décomposition de ses divers éléments », de « l'ensemble « des origines et des conditions de la faculté créatrice... qu'il « a portée dans le domaine de l'imagination poétique [1] ». Mais, affranchie d'une ambitieuse et irréalisable visée, la méthode est légitime, et l'exemple des ouvrages cités montre qu'elle peut être féconde en résultats intéressants. Il est incontestable que, selon le mot de Taine, il est pour chacun de nous un « rythme spécial de l'appareil des sens » auquel tient notre connaissance de l'univers. Il est juste, il est nécessaire que, dans l'étude approfondie d'un artiste, nous nous demandions quel a été l'instrument de sa perception des choses, quels sens ont joué chez lui le rôle le plus actif, quels caractères distinguent en conséquence ses images du monde de celles qu'en ont données d'autres observateurs. Disons-le dès à présent, pour compléter notre pensée sur ce point, les renseignements, parfois curieux, qui peuvent nous être ainsi fournis ne nous apprendront rien sur le fond même de ce qui est le génie; ils ne nous fourniront pas même un critérium nouveau pour classer les talents. Sainte-Beuve avait depuis longtemps noté que la poésie de V. Hugo ne connaît que deux sensations, celle de la vue et celle de l'ouïe [2]. M. Mabilleau a, par une analyse singulièrement vigoureuse et serrée, montré combien, chez le même poète, les perceptions visuelles sont limitées à un étroit domaine. Hugo n'en demeure pas moins, après comme avant

1. *Victor Hugo*, par Léopold Mabilleau, p. 96.
2. *Portraits littéraires. Bernardin de St-Pierre.*

ces observations, un des artistes les plus prodigieux qui aient peint en vers. — Southey nous apprend que Wordsworth n'avait pas le sens de l'odorat, et le peintre Haydon qu'il n'avait pas celui de la forme [1]. Nous ne conclurons pas qu'il soit pour ce motif inférieur à Thomson chez qui, nous l'allons montrer, « le rythme spécial de l'appareil des sens » mettait en jeu une organisation remarquablement riche et ouverte à toutes les influences de la nature.

Dès les premiers pas dans cette recherche, nous avons cependant à noter chez notre poète une lacune, sinon dans son pouvoir d'observation, au moins dans ses procédés de traduction. Les objets sont surtout révélés à notre vue par leur forme et par leur couleur. Selon la prédominance de l'une ou de l'autre de ces apparences dans le fait de perception ou dans l'élaboration artistique de l'image, nous aurons des modes de représentation qui varieront par d'infinis degrés chez les différents artistes, depuis la fixation rigoureuse des contours chez des peintres qui poursuivent quelques-uns des effets de la statuaire, sans disposer des ressources de cet art, jusqu'à ces combinaisons indéterminées de taches lumineuses où finit par aboutir la technique d'un peintre tel que Turner. Or, chez Thomson ce second mode de représentation l'emporte notablement sur l'autre. Nous ne trouverons dans les « Saisons » aucune de ces visions nettes et éclatantes qui détachent vigoureusement sur le fond une silhouette fortement tracée. Les objets, nous l'avons vu, se montrent surtout au poète comme partie d'un vaste tableau, et lors même qu'il les observe séparément, ils lui apparaissent toujours comme animés, mobiles et changeants; c'est là une condition qui exclut la notation précise de formes arrêtées. Ce qui le frappe dans la montagne c'est la coloration des pentes, blanches quand la neige les recouvre, tachées de gris quand le dégel a commencé son œuvre, flétries plus tard jusqu'à ce que peu à peu le printemps y fasse courir la verdure, ou bleues lorsqu'elles sont aperçues dans le lointain. Il ne s'arrête pas à la forme du rocher, mais il note le rayon de soleil qui vient à l'aurore en frapper le sommet, ou qui s'y attarde le soir quand la surface du sol est envahie par l'ombre. Il observe les colo-

1. *The English Poets*, by JAMES RUSSELL LOWELL, p. 240.

rations variées de la forêt; il voit d'un arbre ses mouvements; il ne déterminera son port et son caractère que par de vagues épithètes morales. Il n'a pas la vision plastique; ses images des choses sont celles d'un coloriste [1].

Ce terme lui-même demande à être expliqué. Quand on dit d'un poète tel que Victor Hugo que sa langue est éminemment colorée, qu'il prodigue la couleur, etc., on est exposé à une confusion qu'ont fortement signalée les analyses de M. Mabilleau [2]. On ne trouvera pas chez Hugo une notation fréquente des couleurs, ni l'observation de tons variés ou riches ou rares. Ce qui revient sans cesse dans ses images, c'est l'opposition d'ombres vigoureuses avec d'intenses lumières. Ses puissantes antithèses ne se lassent pas d'accoler à un objet sombre ou noir, un autre objet blanc ou radieux. Il ne semble pas qu'il puisse mentionner un de ces effets sans qu'aussitôt s'impose à son imagination la vision d'un objet contrasté [3]. Les gradations de la lumière et de l'ombre sont infinies; elles peuvent suffire à la

1. Veut-on par un exemple préciser ces différences? Dans « l'Été » Thomson a noté les « nuages qui sans cesse changeant revêtent des formes pittoresques, rêve de l'imagination éveillée ». (*Summer*, 1373-1376.) Voici ce que devient, dans la bouche d'un personnage de Shakespeare, cette indication abstraite :

> « Parfois nous voyons un nuage qui ressemble à un dragon,
> Une vapeur quelquefois a l'aspect d'un ours ou d'un lion,
> D'une citadelle cerclée de tours, d'un rocher menaçant,
> D'une montagne à la cime fourchue, ou d'un bleu promontoire
> Portant des arbres qui s'agitent et s'inclinent et nous trompent.
> Tu as vu ces apparences; c'est la fête et la pompe du sombre soir. »
> (*Antony and Cleopatra*, IV, XIV, 2-8.)

2. *Victor Hugo*, chap. II, p. 103-116.

3. Dans un petit nombre de pages de la *Légende des Siècles*, la pièce qui a pour titre *La Comète* nous fournirait à elle seule ces exemples :

> « Ne questionnez point sur son itinéraire
> Ce fantôme de *nuit* et de *clarté* vêtu. »

> « Laissez ces yeux de *flamme* à ce masque de l'*ombre*;
> Ne fixez pas sur eux vos yeux; et ce manteau
> De *lueur* où s'abrite un *sombre* incognito,
> Ne le soulevez pas, » etc.

> « .... Donnant aux algèbres
> L'ordre de prendre un peu de *lumière* aux *ténèbres*. »

> « Les yeux d'une *lumière invisible* noyés. »

> « Soudain, un soir, on vit la nuit *noire* et superbe
> A l'heure où sous le grand suaire tout se tait,
> Blêmir confusément, puis *blanchir*. »

production richement variée d'un peintre tel que Rembrandt. Mais la langue ne peut même tenter de rendre ces subtils phénomènes; elle ne fournit qu'un petit nombre de mots correspondant aux notes extrêmes et brutales de cette gamme aux mille valeurs. C'est une des causes pour lesquelles, en dépit de l'admirable habileté avec laquelle le rythme est soutenu ou varié, la poésie de Victor Hugo comporte pour certains lecteurs une impression de monotonie et de fatigue. Du reste, et c'est là ce que nous avons à retenir, là même où cette opposition d'une tache sombre et d'un éclat brillant produit l'effet le plus heureux, c'est, chez le poète français, la lumière et non pas la couleur qui nous frappe et nous éblouit.

Il n'en est pas ainsi de Thomson. Le développement de son poème l'appelle sans doute plus d'une fois à enregistrer des apparences de pure intensité lumineuse. Nous avons dit combien ses descriptions de levers et de couchers de soleil sont justes et sont belles; nous avons remarqué son aptitude à noter les effets les plus puissants ou les plus délicats des phénomènes de lumière. Il est épris de cette beauté éclatante ou subtile. Il s'abandonne à un enthousiasme lyrique lorsqu'il apostrophe la « lumière, source de toute joie.... émanation « divine; robe radieuse de la nature », ou le « soleil, âme des « mondes, dont l'éclat révèle le Créateur [1] ». Mais dans ces descriptions même son mode d'observation se distingue en deux points de celui du poète français que nous avons pris pour terme de comparaison. Il note la valeur d'une lumière en la distinguant d'un degré différent de lumière, plutôt que par le contraste tranchant de l'ombre; et il ne sépare guère l'observation des phénomènes lumineux de celle des oppositions de couleurs. Dans les autres passages, c'est-à-dire dans les plus nombreuses de ses descriptions, il note de préférence la coloration des objets. L' « Été », par exemple (et nous choisissons cet exemple comme le plus significatif), l' « Été » renferme quinze notations d'effets purement lumineux, contre vingt-sept indications de couleurs [2].

1. *Summer*, 90-96. Le mouvement se prolonge jusqu'au vers 174.

2. On peut comparer à cette proportion les chiffres suivants :

Dans *Le Satyre* (*Légende des Siècles*) 78 effets de lumière, pour 27 effets de couleur (dont moitié, portant sur la notation de blanc et de noir, devraient peut-être plus justement figurer dans le premier groupe).

Dans *Les Pauvres Gens*, 36 effets de lumière, et 7 notations de cou-

Les couleurs, par elles-mêmes et indépendamment des surfaces qu'elles recouvrent, ont pour notre poète un charme, une beauté, une expression particulière à chacune. Lorsqu'il mentionne, dans son poème « sur la Mort de Newton », les teintes diverses produites par la décomposition du prisme, les épithètes qu'il attache à la plupart des nuances suggèrent une impression de plaisir ou d'émotion sympathique : « le rouge ardent, l'orangé fauve, le jaune délicieux, le vert qui repose et rafraîchit, le pur bleu, le sombre indigo de teinte plus triste, le violet peu distinct [1] ». D'ailleurs ce sont les tons francs de la gamme qui, dans ses descriptions, apparaissent presque seuls. Peu de notations de nuances exceptionnelles, pas de termes recherchés et curieux. Mais seulement quelques mots très simples correspondant aux trois ou quatre couleurs les plus généralement répandues dans la nature : le bleu du ciel et des eaux; le jaune des champs mûris, des feuillages d'automne et des surfaces que dore le soleil; le rouge dont s'empourprent les nuages du couchant, et le vert qui revêt le sol. C'est avec ce clavier peu étendu que le poète devra lutter contre la merveilleuse magie des couleurs de la nature. Aussi ne vise-t-il pas à faire traduire par sa plume l'exacte nuance des objets. Ici encore, comme lorsqu'il s'agit de peindre l'ensemble d'une scène, il évoque en nous une impression analogue à celle qu'il a ressentie. Notre esprit se chargera d'imaginer la coloration spéciale qui a donné à l'objet son caractère et à l'âme du poète son émotion. Nous avons vu combien sont nombreuses et variées les descriptions du ciel dans les « Saisons ». Toute la couleur en est fournie par trois mots : *blue*, *azure*, *cerulean*. Encore l'emploi qui en est fait ne correspond-il pas à des nuances distinguées l'une de l'autre avec précision. Et cependant qui ne sent, grâce à la diversité de l'impression qui accompagne chaque peinture, les tonalités différentes de ce ciel de printemps, léger, lumineux, tout baigné des blancheurs des nuées [2]; de ce ciel d'été embrasé, tout rempli d'or fluide, qui fond et absorbe les nuages, et étend l'azur sans tache de son dôme jusqu'aux bords extrêmes

leurs. Dans les 340 premiers vers de *Jocelyn*, 16 notations de lumière et 11 de couleurs.

1. *A Poem on the Death of Sir Isaac Newton*, 102-111.
2. *Spring*, 30, 31. Voir plus haut, p. 259.

de l'horizon [1]; de ce ciel d'automne qui, dans le calme de l'atmosphère, tantôt se couvre de flocons légers et tantôt brille pur, joyeux, teinté d'un bleu si profond et si particulier?

Le jaune vient souvent jeter une note claire ou chaude ou brillante dans les tableaux du poète. Il apparaît partout où le soleil pose ses tons dorés; il est la caractéristique de l'automne; il paillète de reflets éclatants les tons plus sobres du paysage quand le peintre note les pétales de la jaune giroflée, du tournesol, ou des genêts brillants [2]. Il est la richesse et la joie de la nature; et s'il arrive à notre poète de souligner avec une inépuisable complaisance ce ton qui est celui de l'or, il peut affirmer, lui aussi, que ce n'est pas par amour des guinées, mais des boutons d'or, des genêts et des blés mûrs [3].

Le vert a un autre rôle, moins actif, reposant et apaisant. Le poète en observe toutes les teintes dégradées dans les masses ombreuses des bois ; il en signale avec allégresse l'apparition, soit au printemps quand le souffle vivifiant fond les neiges et de toute part découvre les pelouses de gazon, soit, en été, lorsque les hautes herbes sèches ont été coupées et que le râteau des faneurs rend visible la surface toujours verte du sol. Son enthousiasme s'épanche une fois en une apostrophe qui a presque l'accent d'un hymne : « Des couleurs « variées se répandent au printemps sur la terre, mais toi sur« tout, vert joyeux ! toi qui fais à la Nature souriante un uni« versel vêtement! Mélange d'ombre et de lumière, où la vue « se repose, et, goûtant une joie toujours nouvelle, prend une « force ravivée [4]. »

A vouloir faire le compte exact des indications de couleurs que fournissent les « Saisons », nous trouverions pour l'Automne, celle où l'on peut s'attendre à rencontrer la plus grande variété de tons, les résultats suivants : le jaune (yellow, gold) est mentionné huit fois; — le bleu (blue, azure, cerulean); le vert; le rouge (red, purple), et le noir, six fois; — le blanc,

1. *Summer*, 199-204. *Autumn*, 1208-1217. Voir p. 259.
2. *Autumn*, 957-963 et 1215.
3. « We like gold because it is of a pretty and permanent yellow; and not the yellow colour because it is like gold. I overwork the epithet « golden » in most of my descriptions; not because I like guineas, but because I like buttercups and broom. » (Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, note p. 204 de l'édit. de 1888.)
4. *Spring*, 82, 85.

cinq fois; — les tons neutres dérivés du rouge et du jaune (brown, russet, tawny), huit fois; — et le gris une fois. Mais, à dire vrai, on ne peut guère faire état de pareils relevés. Il est tel effet incontestablement dû à l'évocation d'une couleur, que les vers expriment sans un mot qui nomme directement cette couleur. C'est le cas, par exemple, du passage où nous voyons le lièvre se cacher parmi les objets dont la nuance est semblable à celle de sa fourrure : « la lande pierreuse, le « chaume du champ crevassé, les chardons de la pelouse, les « buissons touffus des genêts, la fougère flétrie, les sillons « exposés à l'ardeur brûlante du soleil, ou la rive sableuse au « bas de laquelle coule un torrent [1] ». C'est le cas encore de telle description toute en tons neutres et effacés qui peut cependant figurer parmi les plus heureuses, et, en un certain sens, les plus colorées du poème : « S'élevant lente et blême, sur le ciel « plombé de l'orient, la lune porte un cercle blafard autour de « ses pointes émoussées [2]. »

On peut croire que Thomson n'attachait pas à cette notation précise des nuances des objets l'importance que les descriptions littéraires modernes y ont attribuée. Nous le voyons, par exemple, dans un des remaniements de son texte, remplacer par dix vers, où ne se trouve pas une seule indication de couleur, cinq vers des éditions antérieures qui en contenaient trois [3]. Il sacrifie sans regret la mention de la mer verte ou du ciel bleu. Il est rare qu'il accolle à un nom une simple et banale épithète de nature rappelant la coloration de l'objet. S'il parle du bleu du ciel c'est pour en remarquer la qualité particulière à telle saison ou telle heure du jour, ou pour rappeler le fond sur lequel se détache un autre objet qu'il décrit. Quant à mettre directement sous nos yeux une teinte subtile et complexe, ou à reproduire pour l'esprit cet orchestre de valeurs et de tons qui chante dans un paysage, il ne croit pas

1. *Autumn*, 404-409.
2. *Winter*, 123, 124.
3. Les vers 754 à 764 du « Printemps » ont pris la place du passage suivant :

« High from the summit of a craggy cliff
Hung o'er the *green* sea, grudging at its base,
The royal eagle draws his young, resolved
To try them at the sun. Strong-pounced, and bright
As *burnished* day, they up the *blue* sky wind. »

la tâche possible, et il ne la tente point [1]. Est-il certain que les « coloristes » les mieux doués y puissent réussir? Les descriptions de la langue peuvent-elles jamais placer sous nos yeux les couleurs d'une scène ou d'un tableau, ou l'exacte nuance d'un ton particulier? Voyons comment y réussit tel peintre-poète :

« L'ensemble éblouissant de ces vives couleurs....
Où le jaune-citron, l'orangé, l'incarnat,
Le lilas, l'outremer, l'azur et le grenat,
Tous les tons violents, toutes les notes franches
Éclatent au milieu des grandes masses blanches [2]. »

Ces vers peuvent-ils nous suggérer une image de la moindre netteté? la réalisation du tableau ainsi esquissé ne peut-elle pas

1. Son ami et son élève, Savage, a été plus audacieux. Les « Saisons » ne renferment pas une observation de couleur aussi compliquée que celle-ci :

« There blue-veil'd yellow, thro ' a sky serene,
In swelling mixture forms a floating green;
Streaked thro' white clouds a mild vermilion shines,
And the breeze freshens, as the heat declines. »
(*The Wanderer*, Canto V, v. 233-236.)

2. Jules Breton, *Œuvres poétiques* : *le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud.* Il s'agit d'une scène dont le peintre s'est plus d'une fois inspiré et en particulier pour une de ses toiles les plus importantes : *le Pardon de Kergoat.* Mais l'énumération des couleurs par l'écrivain ne reproduit guère l'effet obtenu par le peintre.

Un autre exemple nous est fourni par le petit poème *Grongar-Hill*, cette réduction des « Saisons » qui, par une si curieuse coïncidence, paraissait quelques mois avant l' « Hiver ». L'auteur, Dyer, était, comme notre Jules Breton, un peintre doublé d'un poète. L'œuvre commence par une invocation à la nymphe qui colore la nature. Mais tout le coloris de l'écrivain se réduit à des effets tels que celui-ci :

« Below me trees unnumbered rise,
Beautiful in various dyes :
The gloomy pine, the poplar blue,
The yellow beech, the sable yew,
. . . .
And beyond a long and level lawn,
On which a dark hill, steep and high,
Holds and charms the wandering eye. »

Il y a une incontestable fermeté d'observation dans la description; mais que dire des effets de couleurs? Ils ne sont pas plus complexes que chez Thomson et ils sont moins justes. L'œil exercé de l'observateur a noté une valeur un peu bleutée dans le vert du peuplier, un peu jaunâtre dans celui du hêtre; et alors exagérant cette exacte notation, ne voyant plus la teinte dominante mais seulement l'élément de distinction qui s'y mêle, il déclare bleu l'un de ces arbres et l'autre jaune. N'est-ce pas ainsi que se peuvent expliquer ces étrangetés de coloration qui, dans certaines peintures, déconcertent les profanes?

produire aussi bien un barbouillage cru et déplaisant qu'une peinture d'harmonie éclatante comme le tableau qu'avait vu Jules Breton?

L'écrivain peut-il mieux réussir à rendre l'effet d'une nuance spéciale, rare et subtile? Le vocabulaire de la langue s'y prête mal, mais une ressource y peut suppléer, c'est la comparaison avec un autre objet de nuance semblable et déjà connu. C'est le procédé dont se sont servis ceux des poètes de notre siècle qui ont visé surtout à ces effets de couleur. Excellent s'il reste discret, il ne tarde pas, entre les mains d'un virtuose trop habile, à devenir la raison même et la fin de la description. Notre attention se porte alors sur l'ingénieux rapprochement de l'auteur, plus que sur l'objet qu'il s'agissait de peindre. Plus la comparaison est habile, c'est-à-dire imprévue et cependant exacte, plus grande est notre admiration de l'artiste, mais plus faible aussi l'impression provoquée en nous par l'imagination de l'objet lui-même qui a fourni l'occasion de ces variations brillantes. Il nous semble que tel est bien le caractère de la plupart de ces pièces de Théophile Gautier, auxquelles conviendrait mal le nom de description, et où le poète-peintre a voulu fixer les teintes les plus délicates par une série de comparaisons accumulées [1].

1. Par exemple dans la *Symphonie en blanc majeur* :

> « De ces femmes il en est une
> Blanche comme le clair de lune
> . . . .
> Sur les glaciers dans les cieux froids.
>
> Son sein, neige moulée en globe,
> Contre les camélias blancs
> Et le blanc satin de sa robe,
> Soutient des combats insolents.
>
> De quel mica de neige vierge,
> De quelle moelle de roseau,
> De quelle hostie et de quel cierge
> A-t-on fait le blanc de sa peau? »
>
> (*Emaux et Camées.*)

Comment ne souscrirait-on pas au jugement de Henri Heine : « Les poètes vont vainement à la chasse des métaphores pour décrire sa peau blanche. Théophile Gautier lui-même n'en est pas capable. » (*Romancero. L'Éléphant Blanc.*)

Réussira-t-il mieux à préciser la nuance de beaux yeux?

> « Ses yeux, où le ciel se reflète,
> Mêlent à leur azur amer

On peut goûter, comme ils le méritent justement, les tours de force de ces coloristes du vers. Mais les simples et larges épithètes des poètes qui peignent à la façon de Thomson suffisent pour mettre en jeu chez le lecteur l'imagination créatrice. Et leur banalité même a cet avantage de ne rien enlever à l'impression générale qùe le poète a voulu faire naître par l'ensemble des traits de sa description et par le rythme de son style.

III

Incapable de lutter avec la peinture pour la représentation des formes ou des couleurs, le langage peut, en revanche, faire appel au concours de tous les sens autres que la vue. Il peut mettre en jeu dans notre imagination le pouvoir de représenter, aussi bien que des lignes ou des surfaces colorées, des sons, des odeurs, et même des impressions de goût ou de toucher.

Les sensations auditives n'accompagnent pas aussi constamment que les sensations visuelles notre perception des choses. Certains objets s'adressent à la vue seule; avec d'autres, il suffit souvent d'un faible éloignement pour que le bruit s'éteigne et que, demeurant visibles, ils paraissent muets. Mais dans la représentation du monde que peut nous donner l'écrivain, il est permis de croire que l'importance relative de ces deux ordres de phénomènes est différente.

S'il est vrai que les formes et les couleurs aient avec notre âme de profondes et mystérieuses affinités; s'il est vrai que,

Qu'étoile une humide paillette
Les teintes glauques de la mer.

Comme dans l'eau bleue et profonde,
Où dort plus d'un trésor coulé,
On y découvre à travers l'onde
La coupe du roi de Thulé. »

(*Émaux et Camées. Cærulei Oculi.*)

Et, pour finir, ces quatre vers de la pièce *A une robe rose* :

« Est-ce à la rougeur de l'aurore,
A la coquille de Vénus,
Au bouton de sein près d'éclore,
Que sont pris ces tons inconnus? »

(*Émaux et Camées.*)

grâce à elles, la description bien indirecte de l'écrivain puisse éveiller dans notre esprit et dans notre cœur mille échos endormis, ce sont cependant plus encore les sons de la nature qui contribuent à donner aux choses un caractère d'êtres animés, à y révéler, ou à nous y faire imaginer, les manifestations d'une vie accessible à notre connaissance et à nos sympathies. Et surtout, c'est dans l'ordre des phénomènes auditifs que l'écrivain peut le plus sûrement trouver des éléments de description conformes à la nature, à la portée, aux aptitudes de l'instrument artistique dont il dispose. La phrase, la strophe, le vers, le mot, autant de formes diverses de sons. Le poète, l'écrivain ne peut « peindre », selon la métaphore banale de la langue, qu'au moyen de sons. Il est bien vrai que, dans leur emploi artistique, les éléments du langage ne sont pas de pures notations abstraites. Autour des mots flotte une atmosphère de sensations suggérées qui soutiennent, amplifient, affinent, diversifient à l'infini l'impression produite par le sens immédiat des termes. N'est-il pas évident cependant que, de toutes les sensations, le langage excelle à traduire et à évoquer celles de l'ouïe? Les images de vision et les images auditives s'unissent dans le procédé de description de la plupart des écrivains [1]. L'importance relative des unes et des autres varie selon le tempérament de chaque artiste. Mais on peut, semble-t-il, trouver conforme aux conditions rationnelles de l'art une prédominance des effets auditifs. Quand il arrive que l'un de ces ordres de sensations soit, par tel ou tel poète, nettement sacrifié et subordonné à l'autre, il semble que de ces deux violences : ramener à un effet de bruit une perception de la vue, ou à une sensation visuelle la perception d'un son, notre esprit accepte plus facilement la première que la seconde. Quand Milton, chez qui, nous le savons, les images sont plutôt musicales que pittoresques, écrit :

> Le soleil est pour moi sombre
> Et silencieux comme la lune [2],

1. Le langage même, cette poésie fossile, comme dit Emerson, n'est-il pas fait de métaphores qui transportent nos sensations successivement dans les diverses catégories de phénomènes?

2. « The sun to me is dark
And silent as the moon. »
(*Samson Agonistes*, v. 87, 88.)

la confusion des deux impressions ne nous choque pas. Mais quand Victor Hugo, un halluciné de la vision, *voit* un bruit ou un silence, l'impérieuse puissance du maître ne suffit pas toujours à nous faire accepter une assimilation impossible.

> « Et c'était le clairon de l'abîme....
> Je le considérais dans les vapeurs funèbres
> Comme on verrait se taire un coq dans les ténèbres
> . . . .
> « ....ce clairon qui se tait dans la nuit
> Et qu'emplit le sommeil formidable du bruit [1]. »

Les notations de sons prédominent chez Thomson; et rien n'est plus naturel puisque, selon une observation qui s'est déjà plus d'une fois imposée à nous, ce sont les phénomènes de mouvement et de vie, plutôt que les apparences définitives et immuables qui le frappent et qu'il s'attache à reproduire. Dans l' « Hiver » où nous avons relevé quarante-deux indications de lumière ou de couleur, les notations de sons s'élèvent au nombre de soixante-deux [2]. Le poète, on le sent, n'est sourd à aucune de ces mille voix par lesquelles se manifeste la vie des choses. Il a l'oreille extrêmement sensible aux infinies modulations de ces bruits. Il sait quelle est l'action sur notre âme de cette simple et puissante musique de la nature, et son poème nous en fait entendre l'éternel accompagnement.

Pour traduire les effets sonores qui s'imposent à l'attention la plus superficielle : la voix de la mer, le gémissement du vent, le grondement du torrent ou de la cascade, le vers de Thomson s'enfle ou s'apaise avec une merveilleuse souplesse, et de ces phénomènes si connus il nous donne une représentation également exacte et poétique. Voyez, par exemple (autant qu'une traduction peut viser à rendre un effet dû comme ici à la sono-

1. *Légende des Siècles*, vol. IV, *La Trompette du Jugement.*

2. Voici quelques points de comparaison : dans *Les Pauvres Gens* de Victor Hugo, 43 notations de lumière et couleur (36 + 7) pour 20 notations de son. Dans *Le Satyre*, 105 notations du premier ordre (78 + 27) contre 27 du second.

Dans les 340 premiers vers de *Jocelyn*, 27 impressions visuelles, et 20 impressions auditives.

Il faut, bien entendu, traiter ces documents avec la prudente réserve qui convient à la plupart des données statistiques. Le relevé fait dans d'autres œuvres pourrait modifier considérablement la proportion. C'est une tendance générale que nous avons prétendu indiquer.

rité même du texte), cette description d'un orage de tonnerre : « Partout règne une peur inquiète et une morne stupeur. Tout « à coup à l'œil ébloui la lueur rapide apparaît, loin au sud, « déchirant la nue; et, suivant plus lentement, d'une explo- « sion qui emplit l'air, le tonnerre élève sa voix terrible. C'est « d'abord à la limite de l'horizon que se fait entendre le « grondement auguste de l'orage; mais, à mesure qu'il se « rapproche, et livre aux vents les roulements de son formi- « dable refrain, les éclairs tracent une plus large courbe de « feu, le fracas devient plus assourdissant, jusqu'à ce que sur « le ciel se déploie une vaste nappe de flamme livide, qui se « referme et s'ouvre plus immense, se referme de nouveau et « s'ouvre énorme, enveloppant tout le ciel de son flamboie- « ment. Et toujours suit le rugissement plus bruyant et main- « tenant déchaîné; il grandit, il devient plus profond, et les « éclats se mêlent en un horrible fracas qui secoue le ciel et « la terre [1]. »

Il est difficile de ne pas penser que Byron s'est rappelé cette page magnifique en décrivant au troisième chant de *Childe-Harold* [2] un orage dans les Alpes. Il ajoute à la scène des traits qui la placent en un point précis; les montagnes dont il fait le fond de son tableau, et le lac du premier plan sont des éléments qui viennent accroître l'effet; mais, en dépit d'une exagération qui n'échappe pas à l'emphase, Byron n'a point ici surpassé la puissance descriptive de l'auteur des « Saisons ».

Rappelons encore, parmi tous les exemples que l'on pourrait citer, la tempête en mer décrite dans l' « Hiver ». Le poète y accumule les évocations de sons perçants ou graves, et la lecture de ses vers laisse à l'esprit l'impression d'un tumulte assourdissant et confus. Rien n'est oublié des bruits précurseurs, ni les cris des oiseaux, ni cette voix mystérieuse et solennelle qui vient des montagnes et que Virgile avait aussi entendue [3]. Puis vient le fracas des flots soulevés et précipités les uns sur les autres, ou fouettés jusqu'à se couvrir d'écume, et le hurlement

1. *Summer*, 1128-1143. — 2. Strophes XCII, XCIII.

3. « ... Ventis surgentibus aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor; aut resonantia longe
Littora misceri, et nemorum increbrescere murmur. »
(*Géorgiques*, liv. I, 356-359.)

du vent, et tous les éléments de désordre qui concourent à former cette scène de chaos effrayant.

C'est un autre aspect du talent du poète qui nous apparaît quand nous constatons avec quelle fine exactitude il perçoit et il note un grand nombre de faits plus délicats. Il saisit et il nous rappelle des bruits peu éclatants, mais non pas peu expressifs, grâce auxquels nous entendons circuler l'air dans ses tableaux. C'est le gémissement des bois courbés par le vent; ou le bruissement des forêts sur les montagnes; ou le murmure qui toujours émane des champs de blé, sauf pendant le calme absolu de certaines journées d'automne. Ce sont les chants ou les cris infiniment variés des oiseaux, tous notés avec une extrême précision. Un passage déjà cité du « Printemps » nous fait entendre le chant du rossignol qui paraît à Thomson, comme à Milton, également exquis et mélancolique, la note creuse du coucou, la voix aiguë et bruyante de l'alouette, les douces mélodies de la grive et de l'alouette des bois, le sifflement du merle, les notes gravement suaves du bouvreuil, les cris aigres et discordants de la corneille ou du geai, le triste murmure du ramier [1]. Ailleurs c'est l'appel bruyant du butor et les cris sauvages des pluviers [2]; ailleurs encore les clameurs des freux, le hululement du hibou, les cris aigres et perçants du cormoran et du héron [3].

Le poète remarque aussi la valeur particulière que prennent des sons familiers dans des circonstances exceptionnelles. Il a noté les modifications apportées aux voix ordinaires des choses par la gelée de l'hiver : les cours d'eau font entendre un murmure plus rauque sous le froid qui les étreint, et les glaçons se froissent sur la surface du courant; la terre glacée retentit plus sonore sous les pas du marcheur. Enfin, et c'est encore une façon de signaler l'importance des sons dans la nature, rien ne le frappe plus que le silence succédant au bruit habituel, et plusieurs fois il a noté les effets imposants de ce calme inaccoutumé. C'est, au milieu des ardeurs du jour, la prairie muette dont le silence est encore souligné par le cri d'un grillon [4]; c'est le silence de la nature apeurée à l'approche de l'orage [5]; c'est, dans une claire nuit de printemps, le rossignol

1. *Spring*, 575-612. — 2. *Ibid.*, 20-25. — 3. *Winter*, 140-147. — 4. *Summer*, 446, 447. — 5. *Ibid.*, 1116.



qui verse ses chants à la nature ravie et silencieuse [1]. Ou bien encore le poète note le contraste d'un mouvement apparent avec un silence qui le dément, et il tire un heureux effet de la peinture de cette cascade gelée et muette dont les eaux enchaînées semblent — et semblent seulement — rugir [2].

Nous avons tenu à souligner cette importance dans les descriptions de Thomson des phénomènes auditifs. En même temps que nous y voyons une confirmation du caractère général que nous attribuons au poème, celui d'un tableau de la vie de la nature, elle est le témoignage d'une riche et délicate organisation d'artiste. Quel que soit le parti qu'il saura tirer plus tard de ses impressions, on peut dire que l'observateur sensible à de subtiles influences des sons naturels montre un plus rare pouvoir de perception que celui auquel les sensations visuelles s'imposent de préférence. L'influence des voix des choses s'exerce en nous de façon plus discrète et plus intime. Il faut un travail d'analyse plus délié pour les isoler dans l'afflux des perceptions qui nous enveloppent, ou au contraire pour leur rendre dans l'œuvre poétique la place qu'elles ont dans la nature. Il convenait donc de signaler ici un des traits principaux qui donnent au génie descriptif de Thomson sa valeur.

IV

Ce n'est plus, pourrait-on dire, de description qu'il s'agit quand nous en venons au rôle des autres sens. Les émotions qu'ils nous fournissent ne sont pas d'ordre esthétique. Les satisfactions du palais n'ont rien de commun avec les joies du Beau ; nous dire quelle est l'odeur d'un objet ou quelle réaction il offre au toucher, ce n'est pas nous en donner une image artistique. Et cependant on ne saurait omettre l'étude de ces sens inférieurs, si l'on veut exactement connaître et le caractère d'une œuvre descriptive, et la richesse ou la délicatesse de l'instrument d'observation du poète.

« Dans *Paul et Virginie* », dit Sainte-Beuve, « les odeurs se

1. *Summer*, 746.
2. *Winter*, 748, 749. « Tumultuous silence for all sound », dit en face d'une scène analogue le poète essayiste américain Thoreau.

« mêlent à propos aux couleurs, signe de délicatesse et de sen-
« sibilité qu'on ne trouve guère, ce me semble, chez un poète
« moderne le plus prodigue d'éclat [1]. » Chez Thomson aussi les notations d'odeurs sont fréquentes, et comme chez Bernardin de Saint-Pierre, elles témoignent de cette sensibilité aux influences des choses que signale la critique. Mais elles ont dans le poème des « Saisons » une importance plus grande. Il ne s'agit plus ici des senteurs inconnues d'une terre lointaine. Ce sont les parfums associés à des choses familières; ce sont des impressions maintes fois ressenties que le poète nous rappelle. Et si ces traits ne peuvent directement concourir à déterminer l'image des choses décrites, qui ne sait au moins combien est grande la part de ces sensations dans l'impression qui se dégage de certaines scènes? Nous nous trouvons ramenés ainsi à l'observation fondamentale de ces pages. C'est l'impression suggérée par les choses, et non pas leur image directe, que l'écrivain vise à reproduire; et, parce que les sensations de l'odorat peuvent jouer un rôle important dans cette impression, la notation de ces effets lui est d'un précieux concours. Le souvenir du parfum exquis ou pénétrant qui s'échappe d'un pré fraîchement fauché ou d'un champ de fèves en fleurs éveillera avec une puissance singulière le souvenir des objets; et dans notre esprit, vibrant sous le choc de cette vive sensation, l'image de l'objet apparaîtra, plus précise et plus forte qu'aucune description formelle n'aurait pu l'évoquer. Thomson avait la fine sensibilité qui s'ébranle à ces subtiles influences des odeurs; il avait aussi, grâce à son instinct d'artiste, ce sentiment que son œuvre en devait être imprégnée comme la nature elle-même. « Où trouver des mots... dont la puissance,
« voisine de la vie, parfume mes vers de ces fines essences, de
« ces souffles embaumés, qui, sans s'épuiser jamais, ne cessent
« de se répandre autour de nous [2]? » Aussi les indications de ce genre abondent-elles dans les « Saisons ». Rien ne contribue plus à donner au poème son caractère de sincérité, à quelques-unes des scènes qu'il retrace leur physionomie de choses vues et aimées. Nous avions noté, dans un autre passage, que Thomson nous montre rarement un coin découpé du panorama réel de la nature. En revanche, dans ses scènes un peu

1. *Portraits littéraires*, vol. II, p. 129. — 2. *Spring*, 474-478.

générales et vagues, c'est bien une atmosphère réelle qui circule. Nous entendons les murmures d'un vent qui n'a rien de mythologique; nous en sentons la caresse ou le choc brutal; et il nous arrive, comme dans les campagnes de nos pays, chargé de douces, de vivifiantes ou d'enivrantes senteurs. Évidemment c'est un des traits de la nature rustique par où se communique le plus directement à notre poète cette jouissance épicurienne que nous avons signalée déjà. Il goûte les plus simples de ces sensations; et, sorti de la ville, il aspire avec délices, non pas seulement l'odeur des églantiers de la haie, mais aussi celle des vacheries [1]. Il mentionne au premier rang des caractères de la nature au printemps ces parfums prodigués dans l'air entier [2]. Il note l'exquise odeur du muguet [3], le parfum prodigue de la giroflée [4] ou la senteur pénétrante des jonquilles [5], etc. Il s'enivre avec les moissonneurs de la capiteuse odeur des foins [6]; et, en dépit de ses plaintes sur l'impuissance du langage [7], il rend avec force la sensation délicieuse que lui a fait éprouver une de ces simples senteurs des champs : « Promenons-nous longtemps dans ce chemin où la brise qui vient « à nous passe sur ce champ de fèves en fleurs. L'Arabie ne « peut s'enorgueillir de parfums plus enivrants que celui qui, « apporté par chaque souffle de l'air, pénètre nos sens et ravit « notre âme [8]. »

Nous avons voulu reproduire ce passage pour montrer que si, dans la description de la nature que nous donnent les « Saisons », les sensations de l'odorat ont un rôle important, ce n'est pas seulement par le nombre des passages qui les enregistrent, c'est autant, sinon plus, par l'intensité de l'impression subie et reproduite par le poète [9].

1. *Spring*, 105, 106. — 2. *Ibid.*, 97, 98. — 3. *Ibid.*, 446, 447. — 4. *Ibid.*, 533. — 5. *Ibid.*, 547, 548. — 6. *Summer*, 359, 360-545. — 7. *Spring*, 474-478.

8. *Spring*, 497-500. Nous trouvons chez un contemporain de Thomson, qui aimait et qui connaissait lui aussi la campagne, un souvenir de cette même impression exquise :

« At the close of day
When the bean-flower and hay
Breath'd odours in every wind,
Love enliven'd the veins
Of the damsels and swains. »

(Gay, vol. I, p. 267, *The Coquette Mother and her daughter*, a Song.)

9. Le « Printemps » fournirait 14 et l'« Été » 16 indications d'odeurs. Si nous reprenons le terme de comparaison cité précédemment, nous trouvons

Il est également vrai que la langue de Thomson éveille plus d'une fois l'imagination de sensations tactiles. Non pas qu'il se propose jamais d'insister dans sa description sur ces effets de reliefs, de succession de plans solides qui sont le domaine de la sculpture. Son art est trop général pour rechercher cette précision matérielle, et cette solidité marmoréenne que certains poètes ont atteintes dans leurs images [1]. Mais cette vive sensibilité à l'action des choses qui lui fait enregistrer si souvent des sensations de l'odorat, se révèle aussi dans nombre de termes auxquels s'associe une impression de tact. Les adjectifs *smooth* et surtout *soft* reparaissent très fréquemment dans les « Saisons ». Leur valeur est tantôt matérielle et tantôt morale. Dans ce dernier cas encore elle manifeste la tendance du poète à comparer volontiers diverses qualités des choses aux caractères d'une surface polie, moelleuse, agréable au toucher. Dans cette transposition de perceptions d'un sens à un autre qui alimente le vocabulaire de toutes les langues, les préférences d'un écrivain pour certains termes permettent de conclure à la vivacité de certaines impressions sur son âme. Thomson a une prédilection marquée pour le mot *mellow*. Il l'emploie à traduire des qualités très diverses, depuis la maturité des fruits [2] ou le moelleux d'un vieux vin [3], jusqu'à l'éclat tamisé d'un corps de femme vu dans l'eau [4], ou au chant délicieux et grave du bouvreuil [5]. Or c'est toujours une sensation tactile qui se retrouve au fond de toutes ces valeurs métaphoriques. On pourrait noter la même valeur d'association dans plusieurs des épithètes fréquemment employées par le poète. C'est un des secrets de la force et du pouvoir suggestif de ses adjectifs. Entre cent exemples contentons-nous encore de citer « l'éclat intense et *aigu* » dont il voit briller les étoiles d'un ciel d'hiver [6], ou cette « froide lueur » du ruisseau gelé qui réfléchit les rayons du matin [7].

dans *Le Satyre* de V. Hugo 5 indications de cette nature contre 105 mentions de phénomènes visuels et 27 évocations de sons. Dans les 340 premiers vers de *Jocelyn*, une seule indication d'odeur. Mais encore une fois il faut se garder d'exagérer l'importance de pareils relevés. D'autres morceaux ou d'autres passages pourraient donner des proportions variables.

1. Aucun peut-être plus que Keats. Voir *Ode to a Grecian Urn*, ou ces figures d'une noble et divine statuaire du début d'*Hyperion*.

2. *Summer*, 302. — 3. *Autumn*, 705. — 4. *Summer*, 1324. — 5. *Spring* 604. — 6. *Winter*, 740. — 7. *Ibid.*, 753.

Enfin la plus superficielle lecture du poème fera remarquer le grand nombre de passages qui notent une impression de plaisir tout physique et sensuel. Les mots *cool*, *gelid*, *fresh*, *humid* reviennent sans cesse, parce que l'écrivain ne se lasse pas de mentionner les jouissances dues à la fraîcheur des bois et des eaux. Il n'y a pas dans l' « Été » moins de dix-huit traits qui rappellent ces sensations.

Les sensations du goût ne sauraient être absentes de l'œuvre de notre épicurien. S'il passe en revue les fruits, il n'en note pas seulement les couleurs, mais l'indication de leur goût trouve place dans ses vers. Il n'oublie ni la saveur intense des fruits des tropiques [1], ni la vertu piquante du citron [2], ni la chair rafraîchissante du tamarin [3]. A plus forte raison s'arrête-t-il aux qualités des fruits de nos climats. Il énumère dans le verger d'automne : la poire juteuse [4], et les pommes. « Dans « leur froide pulpe réside une essence diverse, fraîche, exquise, « acide, qui prépare pour la langue altérée le cidre piquant [5].... » Il ne mentionne de la pêche ou de la prune que leur aspect et leur couleur; mais il rappelle le goût succulent de la figue [6]. La saveur des raisins ne l'arrête pas; il n'y a là qu'un vin inachevé; mais quand le travail des hommes est venu compléter l'œuvre de la terre et du soleil, avec quelle savante précision il distingue le « bordeaux moelleux », « le bourgogne au riche et mûr bouquet » et « le champagne vif et gai » [7]! Rien n'égale cependant l'enthousiasme qui l'inspire au souvenir du goût délicieux de certain fruit exotique; il n'est plus alors d'hyperbole qui semble excessive à son lyrisme : « Ananas « délicieux, orgueil du monde végétal, toi qui dépasses tout ce « que les poètes ont imaginé dans leurs rêves d'un âge d'or; vite, « laisse-moi te dépouiller de ta robe épaisse, mettre à nu tes « trésors d'ambroisie et prendre place au banquet de Jupiter [8] ! »

C'est aussi le souvenir d'un banquet qui nous vient à l'esprit après cette étude où nous avons vu combien Thomson a subi fortement ou délicatement toutes les influences des choses naturelles et les a toutes reproduites. A lui, comme au pro-

1. *Summer*, 658. — 2. *Ibid.*, 664. — 3. *Ibid.*, 667, 668. — 4. *Autumn*, 631. — 5. *Ibid.*, 641-643. — 6. *Ibid.*, 676-679. — 7. *Ibid.*, 703-706. — 8. *Summer*, 685.



digue Timon dans la pièce de Shakespeare, peuvent s'adresser ces mots : « Les cinq sens voient en toi leur patron,... l'oreille, « le goût, le toucher et l'odorat se lèvent de ta table charmés »[1].

V

Thomson, nous le savons, s'attache surtout à décrire les scènes les plus simples, les aspects les plus connus de la nature. C'est une des raisons sans doute qui lui ont assuré une popularité si prompte, si grande et si universelle. Quand la littérature et la société étaient peu familières avec le monde des choses, le poème des « Saisons » fut accessible aux lecteurs sans exiger d'eux une initiation préalable. Il n'en est pas besoin pour goûter le plaisir que peuvent donner les descriptions fidèles et ingénieuses d'un orage, d'un champ de blé ou d'une prairie, d'une averse de pluie ou de neige, d'un ciel brillant ou nuageux, ou d'un torrent — schématique.

C'est peut-être pour la même raison qu'à cette popularité succède aujourd'hui un respect qui est un peu fait d'oubli et d'ignorance. On admet que Thomson excelle à rendre ces phénomènes d'une quotidienne banalité dont est tissée la vie de la nature, et l'on croit volontiers qu'il n'y a pas autre chose dans son poème. Or la poésie moderne vit d'autres recherches et d'autres effets. Ce sont les apparences exceptionnelles, les notations subtiles, les petits faits jusqu'alors inaperçus qui témoignent de la puissance d'observation de l'artiste. — Est-il bien certain qu'il y ait là vraiment une conquête de la poésie de notre siècle? On nous permettra d'en douter, et de revendiquer pour Thomson ce mérite aujourd'hui si prisé. Aussi bien, quand nous avons signalé l'exquise et riche sensibilité de ses organes, n'avons-nous pas fait pressentir, et du reste prouvé par quelques-uns des exemples cités, que son œuvre enregistre en grand nombre ces détails ou rares, ou fugitifs, ou d'une délicatesse ténue qui

1. « Hail to thee, worthy Timon........
.... The five best senses
Acknowledge thee their patron; and come freely
To gratulate thy plenteous bosom : th'ear,
Taste, touch and smell, pleased from thy table rise. »
(*Timon of Athens*, act. I, sc. II, 128-132.)

échapperait à une attention superficielle et qui dénote à la fois l'observateur, l'artiste et le familier de la nature?

C'est un côté du talent de notre poète qui n'a guère été mis en lumière. La raison de cette injustice est très apparente. Ces traits délicats sont notés par Thomson avec une sincérité, on pourrait dire avec une naïveté absolues. Nos modernes littérateurs soignent et sertissent avec un soin jaloux tout effet inédit qu'ils ont eu la bonne fortune de découvrir. Il n'y a au contraire chez Thomson aucune préoccupation de souligner et de mettre en valeur ces éléments de pittoresque. Ils disparaissent presque, emportés au courant de son ample période et de ses larges descriptions. Mentionnés seulement comme appoint en vue d'effets plus vastes, ils sont souvent cachés sous le vêtement somptueux et un peu raide de son style. Et cependant on se ferait une idée incomplète et inexacte de son génie si l'on négligeait ces indications rapides. Dans toutes les parties de l'œuvre elles viennent nous montrer le don d'observation minutieuse et serrée, l'aptitude à noter certains traits pittoresques parmi les mille éléments qui concourent à l'effet d'ensemble.

Nous avons cité déjà les vers charmants où le poète décrit une promenade à la campagne par une matinée de printemps. Il y a là un détail singulièrement précis, et bien fait pour mettre dans les vers quelque chose de la fraîcheur délicieuse de l'heure. C'est celui qui nous montre le promeneur courbant les buissons de la haie qui, en se redressant, font jaillir les gouttes tremblantes de la rosée [1]. — Il note un peu plus loin le calme parfait de l'air : « On n'entend pas un souffle frémir « parmi les bois, ou faire tourner avec leur bruissement coutu« mier, les feuilles aux mille scintillements du tremble élevé [2] ». — Jamais poète n'a rendu avec plus de sobriété, ni d'éclat, ni plus de fine justesse la magique transformation de la terre quand, après une longue pluie, un rayon perce les nuages : « Le rayon rapide frappe la montagne qui s'illumine, il glisse « sous la forêt, il tremble sur les eaux, et, dans une brume « jaune qui fume au loin sur la plaine immense, il met une « flamme sur toutes ces pierreries de la rosée dont les myriades « étincellent [3] ». — « Sur la terre saturée la nuit calme jette une

1. *Spring*, 103-105. — 2. *Ibid.*, 155, 156. — 3. *Ibid.*, 191-195.

« ombre adoucie [1]. » — Nous avons parlé déjà de ce ruisseau de printemps, où « après que le premier et trouble torrent grossi « par les pluies printanières s'est écoulé, l'écume blanche « descend sur l'eau brune que colorent çà et là les mousses « du fond [2] ». — La scène de la pêche fournirait plus d'un trait sobre et délicatement noté, comme celui de la surface de l'onde où une ride vient trahir la crainte du poisson qui s'est contenté de toucher l'appât [3]. — Le poète a vu encore dans le vaste panorama que le regard embrasse de la colline de Richmond, le fleuve dont la surface apparaît au loin moirée [4]. — Et, pour emprunter un dernier trait à cette première partie du poème, rappelons cette description des manœuvres de l'oiseau auprès de la femelle : « ... frappé, il se retire confus, puis il se « rapproche encore; tourne amoureusement et déploie ses ailes « tachetées; pas une de ses plumes qui ne frémisse de désir [5] ».

L' « Été » nous fournira également presque à chaque page quelqu'une de ces notes vives et pittoresques. Le poète en quête d'un frais abri remarque la coloration plus foncée de l'herbe près du ruisseau [6]. — A la naissance du jour, il aperçoit « les « cours d'eau fumants qui brillent bleus à travers le crépus- « cule ». — Il voit la mer « jusqu'à l'extrême limite de l'horizon

1. *Spring*, 216, 217. — 2. *Ibid.*, 378-382. — 3. *Ibid.*, 426, 427. — 4. *Ibid.*, 521, 522.

5. *Spring*, 626-629. — Il y a là un effet que plus d'une fois Ronsard s'est attaché à rendre :

« Voyez, de çà de là, d'une fretillante aile,
Voleter par les bois les amoureux oiseaux. »
(*Amours de Marie*, VI.)

« Tout ainsi les colombelles
Trémoussant un peu des ailes
Havement se vont baisant. »
(*Ode VI.*)

« L'alouette........
Tremoussant d'une aile menue. »
(*Gaietés*, I.)

Notre vieux poète n'approche pas cependant de l'exacte, vive et presque musicale description de Thomson :

« In fond rotation spread the spotted wing,
And shiver every feather with desire. »

Le premier vers pourrait être d'ailleurs un souvenir de cet hexamètre du P. Vanière :

« Sæpe solum verrens penna pendente rotatur. »

6. *Summer*, 11.

« bleu refléter l'éclat flottant et toujours mobile du soleil [1] ». — Le berger assoupi par la chaleur « s'étend, les yeux à demi « fermés, sous l'ombre flottante des saules gris [2] ». — Le tableau de la fenaison nous montre la bande des travailleurs quand « ils étendent au soleil leur moisson qui répand à l'entour un « parfum rustique et rafraîchissant », ou que de leurs râteaux « ils poussent la vague fauve du foin sous laquelle le sol de la « prairie reparaît verdoyant [3] ». — « Le faucheur accablé se « couche en se recouvrant d'un tas de foin humide, parfumé « de fleurs [4]. » Nous avons déjà parlé de ce tableau achevé qui nous montre le troupeau dans la prairie près du ruisseau, au milieu d'un jour d'été. « Sur la rive herbeuse quelques- « uns des bœufs ruminent couchés; d'autres debout ont la « moitié du corps dans l'eau, et souvent ils se baissent et boi- « vent, et la surface se ride en larges cercles [5]. » Dans les signes précurseurs de la tempête, le poète a noté « le son « assourdi qui, venant de la montagne, roule sur la terre qui « murmure, trouble les eaux, et, sans un souffle de vent, « agite les feuilles de la forêt [6] ». — Après la pluie et l'orage qui ont effrayé les créatures et qui ont rafraîchi la terre et les plantes, on entend « le beuglement des vaches et les bêle-

1. *Summer*, 167-169. — 2. *Ibid.*, 285, 286.
3. *Ibid.*, 363-366.
Quelques lignes de J. Burroughs, l'exact et enthousiaste observateur américain, offrent le meilleur commentaire du passage. Il a lui aussi enregistré ce détail tout anglais. « From my outlook (on the slopes of Helwellyn), the hay-makers appeared to be slowly and laboriously rolling up a great sheet of dark-brown paper, uncovering beneath it one of the most fresh and vivid green. The mown grass is so long in curing in this country, that the new blades spring beneath it, and a second crop is well under way before the old is carried. » (*In Wordsworth's Country. Fresh Fields*, p. 215.)
La précision de la remarque a frappé Saint-Lambert et il a voulu la conserver. Il est vrai qu'il la gâte en subtituant le champ moissonné au pré fauché, et en faisant intervenir des moutons bêtement surpris; mais que ne gâte-t-il pas? Après avoir dit de son agriculteur :

« Il apprendra cet art de choisir les engrais,
Ce grand art qu'à Townshend a révélé Cérès »,
. . . .

il lui recommande d'apprendre

« A contraindre les champs depuis peu moissonnés
D'offrir une herbe tendre aux troupeaux étonnés. »
(*Automne*, p. 112.)

4. *Summer*, 444, 445. — 5. *Ibid.*, 486-489. — 6. *Ibid.*, 1117-1120.

« ments nombreux des moutons qui, affairés, broutent les « trèfles de la vallée[1] ». — Et dans cette « Saison » encore mentionnons « sur le champ couvert de chardons la pluie « blanchissante de duvet végétal qui, lorsque la brise s'élève, « flotte capricieusement[2] ».

L' « Automne » est la moins heureuse des quatre parties du poème. C'est la dernière venue. Le labeur de l'écrivain y ressemble parfois à l'accomplissement d'une tâche. Nous y retrouvons cependant en aussi grand nombre qu'ailleurs ces traits de pénétrante observation qui nous occupent. Le poète, l'artiste sincère persiste, et se révèle sous les amplifications un peu lourdes de ce dernier chant.

On se rappelle ce passage où le lièvre nous était montré cherchant à se dissimuler dans les terrains ou parmi les plantes avec la couleur desquels sa robe peut se confondre. Aussitôt après l'animal nous est décrit lui-même : « tapi; les oreilles « repliées, explorant l'horizon de ces yeux saillants que lui a « donnés la nature, et qui jamais ne dorment; la tête couchée « entre ses pieds velus, tout prêt à bondir et à fuir[3] ». — Voici le verger en automne : « obéissant à la brise et au soleil qui « les frappe, les fruits quittent les branches lourdement char- « gées, en une continue et molle chute de choses mûres ». — Et quand viennent « les nuits plus fraîches, les pommes tom- « bent nombreuses, secouées et répandues sur le verger « qu'elles rougissent par la main vigoureuse de la saison[4] ». — Dans un autre climat notre voyageur a vu les vignes prêtes pour la vendange, « les raisins s'aperçoivent à demi entre les « feuilles; quelques grappes flamboient ardentes, d'autres « brillent transparentes, et la saison de pleine maturité souffle « sur les grains gonflés une blanche pellicule de vivante « rosée[5] ». — Il faudrait tout citer de la description du brouillard; rappelons seulement « la rivière, indistinctement aperçue, « qui semble, morne et lente, rouler la vague de brumes[6] ». — Suivons avec le poète un sentier de forêt en cette saison mélancolique : « chaque fois que le vent gémit parmi les bran- « ches, un déluge de feuilles tombe sur le sol, jusqu'à ce « qu'enfin les sentiers tapissés et étouffés par cette triste pluie

1. *Summer*, 1234, 1235. — 2. *Ibid.*, 1658-1660. — 3. *Autumn*, 410-414. 4. *Ibid.*, 629-640. — 5. *Ibid.*, 690-993. — 6. *Ibid.*, 719, 720.

« roulent, à chaque souffle qui s'élève, des monceaux flétris, « et s'emplissent d'un sifflement lugubre[1] ». — L'automne a aussi ses aspects riants, et l'observateur y a noté « la mon« tagne brillante qui tout entière s'anime de mille ruisseaux « jaillissants »[2]. — Et, pour prendre aussi un exemple aux dernières pages de ce chant, rappelons cette pure et calme journée : « Il n'y a de brise que ce qu'il en faut pour élever « du sol les fils ténus de rosée évaporée[3] ». M. Logie Robertson se porte garant de la délicatesse et de l'exactitude de l'observation. « Par ces tranquilles matinées d'automne, dit-il, quand « un de ces fils légers vous touche le visage, on est tenté de « croire qu'il va pleuvoir, mais le ciel est partout bleu et enso« leillé, et nul vent ne peut chasser la rosée des lourds épis « de blé[4]. »

L' « Hiver » contient une admirable description de la tempête. Parmi les signes précurseurs du grandiose phénomène, le poète a noté de bien subtils et de bien menus détails : « Vues « à travers l'air trouble et agité, les étoiles émoussées émettent « un rayon frissonnant; et dans la chaumière où la ménagère « pensive, toute à sa laborieuse veillée, allonge le fil de lin, les « souffles brefs du vent, qui au dehors soulèvent les feuilles « flétries en rapides tourbillons, font couler la chandelle et « pétiller la flamme du foyer[5] ». — Quand la tempête règne sur le monde bouleversé, « les nuages fuient sur le ciel, confusé« ment mêlés aux étoiles qui glissent rapides[6] ». — Sur la terre uniformément recouverte par la neige, avec quelle netteté se détachent les objets qui seuls tranchent sur l'universelle blancheur : « le cours d'eau sinueux sur lequel fondent les « flocons[7] » ou « les hôtes fauves qui fuient les déserts où ils ne « trouvent plus de nourriture[8] ». — Là où la neige, accumulée dans un étroit vallon, l'a comblé et s'élève en une éclatante colline, le poète a vu au sommet le blanc « panache qui monte « et tournoie[9] » quand le vent emporte cette poussière de neige. — « La bise glacée, qui souffle tour à tour des divers points de « l'horizon, dépose sur le marais une pellicule bleuâtre, et « arrête au milieu de son cours le ruisseau jaseur[10]. » — La

1. *Autumn*, 993-997. — 2. *Ibid.*, 755, 756. — 3. *Ibid.*, 1211, 1212. — 4. *Thomson 's Works* (Clarendon Press Series), note p. 345. — 5. *Winter*, 130-136. — 6. *Ibid.*, 195, 196. — 7. *Ibid.*, 234-236. — 8. *Ibid.*, 256, 257. — 9. *Ibid.*, 273-275. — 10. *Ibid.*, 723-725.

« gelée affine et rend plus blanche la neige [1] ». — Et quand le dégel se produit « les montagnes brillent tachetées [2] ».

Combien d'autres exemples on pourrait ajouter à ceux-là! Quand l'attention s'est une fois portée sur ce caractère des descriptions de Thomson, on demeure surpris qu'il n'ait pas été plus souvent et plus fortement signalé. Aucun poète peut-être n'a plus souvent enregistré de ces vives notations des choses. Aucun non plus (et ici la traduction est bien insuffisante pour mettre les preuves sous les yeux du lecteur) n'a reproduit ces délicates observations par de plus heureuses trouvailles de langage.

1. *Winter*, 755. — 2. *Ibid.*, 991.

CHAPITRE V

LE POÈTE DESCRIPTIF. — LA PHILOSOPHIE DU POÈME
QUELLE CONCEPTION IL FOURNIT DU MONDE

I

Des observations telles que celles qu'ont présentées les chapitres précédents ne sauraient être le terme de l'étude d'une œuvre comme les « Saisons ». Thomson est un des poètes dont le souvenir vient à l'esprit dès que nous pensons à la description littéraire de la nature; il est vraiment dans ce domaine un de ces « representative men » dont parle Emerson. Nous avons à nous demander quelle conception il s'est faite de cet univers matériel; comment il s'en est expliqué l'être; quelles actions il lui a reconnues sur l'âme des hommes; quelle interprétation en un mot il nous a laissée de ce monde des choses auquel s'est appliqué l'effort d'observation et de pensée de sa vie entière.

Cette recherche gagnera plus de sûreté à la fois et plus d'intérêt à s'appuyer sur une comparaison avec les autres témoignages qu'ont portés sur la nature les grands poètes descriptifs. Quelles réponses fournit l'histoire de la poésie à cette question des rapports qui unissent le monde des choses et l'âme humaine? C'est une enquête qui a plus d'une fois occupé la critique moderne. Elle a voulu dresser une sorte de catalogue raisonné des poètes descriptifs. Trois de ces tentatives

de classification méritent surtout d'être retenues, pour la science étendue qu'elles supposent, pour la sympathie profonde qu'elles révèlent avec le monde des choses; pour la vigueur d'étreinte grâce à laquelle ces faits ondoyants et mobiles de l'art ont été rangés, disciplinés, soumis sans violence qui les dénature, à une hiérarchie de vérité et de beauté. M. Gebhart, dans un travail sur le sentiment de la Nature dans l'antiquité, arrête un cadre à la fois simple et souple dans lequel peuvent prendre place tous les interprètes de l'univers matériel [1]. Mr. J. C. Shairp, avec une extrême abondance de souvenirs et d'aperçus ingénieux, dresse une énumération beaucoup plus longue et un peu confuse [2]. Enfin dans un travail récent, un critique français ajoutant aux données de M. Shairp l'idée directrice qui n'apparaissait pas assez nettement dans le catalogue du théoricien anglais, a classé dans une liste de solide ordonnance, les divers modes de représentation poétique de l'univers [3]. Nous ne nous contenterons pas d'adopter l'un de ces tableaux, parce que, vu de l'angle particulier que suppose notre étude, aucun ne nous a semblé répondre à toutes les données du problème. Mais c'est un agréable devoir que de reconnaître quelles obligations nous avons à chacun d'eux. C'est en partie en

1. M. Gebhart (*Du sentiment de la Nature dans l'antiquité*) divise les poètes descriptifs en trois familles correspondant à la triple division des systèmes philosophiques professée par l'école historique de Cousin : poètes sensualistes, poètes spiritualistes, poètes mystiques et panthéistes. Le cadre est en effet assez large pour qu'on y puisse faire entrer tout mode d'interprétation du monde, bien que l'auteur n'ait pas eu lui-même le souci de les noter et de les y placer tous. Mais on peut regretter que le principe de distinction soit ainsi arrêté en dehors des faits auxquels il doit s'appliquer, et transporté tout entier d'un ordre de pensées à un autre.

2. *On the Poetic Interpretation of Nature.* Les divisions établies par l'auteur sont au nombre de huit. C'est dire que son analyse des formes diverses de la poésie descriptive est poursuivie avec patience et avec rigueur. Mais il fait également porter son étude sur les modes de représentation des choses et sur l'emploi qu'ont fait de la Nature certains poètes. Si bien qu'on est surpris de voir consacrer un chapitre aux écrivains qui, comme Walter Scott, se sont intéressés au monde visible, en raison des souvenirs historiques associés. Évidemment c'est là un ordre de considérations qui n'a rien à voir ni avec la conception philosophique ni avec la reproduction artistique des choses.

3. M. A. Angellier, *Étude sur Burns*, t. II, chap. IV, III. L'auteur fonde sa classification sur le degré de pénétration grâce auquel le poète sait lire, sous les apparences, le caractère intime et la nature vraie des choses. Nous aurons à dire quelles objections soulève ce critérium.

profitant des distinctions et des rapports qu'ils ont notés, c'est en nous appuyant sur eux que nous essaierons à notre tour de dire comment les poètes, et parmi eux comment Thomson, ont compris les relations du monde matériel avec le monde de l'esprit.

Ce sont là, de toute évidence, les deux éléments qui se retrouvent dans toute perception et dans toute représentation des choses. Notre connaissance de l'univers est une relation établie entre ces deux réalités : notre âme, et les forces extérieures qui l'affectent. Mais ces deux éléments peuvent se combiner dans des proportions très variables. C'est là que nous prendrons le principe très simple d'une classification qui est assurée de ne laisser échapper aucun des modes de représentation, aucune des interprétations du monde matériel. Toute poésie de la nature peut être considérée en raison de la confusion ou de la distinction qu'elle suppose entre le monde et l'âme, ou, pour employer une autre formule, en raison de la plus ou moins grande part d'humanité qu'elle voit dans les choses.

II

Celles de ces conceptions qui nous paraissent les plus simples ne sont pas celles qu'a d'abord conçues l'esprit des hommes. Ni les enfants ni les races jeunes ne distinguent fortement la diversité de ces deux moitiés de l'univers. Les premières poésies les confondent, et mêlent à toute réalité matérielle une intelligence et une sensibilité humaines. Le résultat sera divers selon l'aptitude et la forme d'esprit des races. Pour l'âme grecque, avide de clarté et de simplicité, amoureuse de la beauté plastique, toute fière de l'harmonieux épanouissement de l'être humain libre et fort dans une nature modérée et propice, le problème est vite résolu. Tout objet enferme un être divin, et tout être divin est semblable à un homme. La Grèce ignore toute réalité extérieure que n'explique pas cet anthropomorphisme à la fois gracieux et grossier. Il n'y a pour elle de beauté, il n'y a de réalité que dans des êtres semblables à ses hommes et à ses femmes. « Un arbre n'est que

« bois à brûler, s'il n'est humanisé; c'est ce que les Grecs « savaient bien quand ils faisaient palpiter sous son écorce les « seins étroitement pressés des nymphes qui s'y cachaient; « quand ils entendaient dans le ramage des rivières des forêts « le bavardage des dieux [1]. »

A un autre pôle de la civilisation et de l'esprit humain; dans cet Orient où les forces brutales du monde pèsent si lourdement sur l'homme, et où l'humaine personnalité a peine à prendre conscience d'elle-même, la conception sera différente. La poésie de l'Inde place dans le monde extérieur l'être et la puissance, et veut noyer l'âme humaine dans la vie des choses. En réalité elle aboutit à peupler la nature de forces à la fois confuses et violentes, d'êtres démesurés, enfantés par ses rêves inquiets et vagues. Complète est l'opposition entre ces productions et les divines entités aux formes précises et harmonieuses qui animent la nature et la poésie des Grecs. Et cependant la tendance est au fond la même. Dans les deux races se retrouve la même impuissance à isoler les deux termes unis. Les Hellènes imposent à la nature un caractère humain simple et lumineux, comme l'Orient indien projette sur l'univers les visions monstrueuses et complexes de ses âmes subtiles, compliquées, sans personnalité vigoureuse [2]. — L'anthro-

1. « A tree's mere firewood, unless humanised,
Which well the Greeks knew when they stirred its bark
With close-pressed bosoms of subsiding nymphs,
And made the forest-rivers garrulous
With babble of gods. »
(Elizabeth B. Browning, *Aurora Leigh*, 5th Bk.)

Ces vers ne rappellent-ils pas ceux d'un poète plus proche du paganisme qu'Élizabeth Browning?

« Escoute, Bucheron, arreste un peu le bras :
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à-bas;
Ne vois-tu pas le sang lequel dégoûte à force
Des Nymphes qui vivaient dessous la dure escorce? »
(Ronsard, *Contre les Bûcherons de la Forest de Gastine.*)

2. Mr. Shairp paraît avoir noté cette analogie sous les différences. Il avait présentes à l'esprit les deux grandes civilisations aryennes, celle de l'Inde et celle de la Grèce, en écrivant : « When the Aryan family had reached their mythologising era, and, owing to the weakness of their abstracting powers and the strength of untutored imagination, were weaving the appearances of earth and sky into their hierarchies of gods, Nature and Imagination were face to face, and were all in all. » (*On the Poetic Interpretation of Nature*, p. 24.)

pomorphisme grec a vécu. La poésie moderne n'y revient parfois que par un dilettantisme érudit. Il n'était pas la meilleure part du patrimoine artistique du noble peuple. Il sacrifiait la nature à l'homme. En dépit de ses mythes charmants, en dépit de ses contes radieux, de cet Olympe dont le culte échappe à la loi de l'abandon final, il a fermé les yeux à toute une moitié des choses et ne nous a laissé du monde qu'une conception mesquine et faussée [1]. L'effort de l'esprit indien a trouvé au contraire un renouveau dans notre moderne poésie. Shelley, comme on l'a remarqué, est un Indou d'Occident [2]. Avec une autre puissance artistique sans doute que celle des vieux poètes d'Asie, il nous montre la résurrection d'un état d'âme primitif des Orientaux. Il a, lui aussi, identifié son être avec les existences matérielles qui nous entourent. Il a voulu vivre de la vie des choses, connaître et traduire les élémentaires sensations des forces naturelles; se faire tour à tour oiseau, fleur ou nuage. Le résultat — qui le nierait? — a été l'une des plus merveilleuses œuvres poétiques qu'aucune littérature ait produites. Mais quand on prétend faire de cette conception le terme d'une évolution, l'aboutissement, l'épanouissement suprême de la poésie descriptive, il nous semble

1. « Le monde fut pour Homère la scène tantôt agitée, tantôt paisible, de l'humanité. C'est à l'homme que le poète s'intéresse dans l'immense univers. Ce n'est pas la Nature en elle-même qu'il dépeint, mais la Nature agissant sur l'homme et l'homme sur la Nature. » (Gebhart, *loc. cit.*, p. 56, 57.)

« ..... Using Nature as a background or setting to human action and emotion.... is frequent in the Iliad and especially in the Odyssey. » (Shairp, *On the Poetic Interpretation of Nature*, II.)

Mr. Ruskin indique avec précision les limites assez étroites entre lesquelles se donne carrière dans les poèmes homériques l'observation du monde (*Modern Painters*, vol. III, chap. xiii); et Schiller va jusqu'à nier que le vieil aède ait eu plus de sentiment pour la nature que pour le vêtement ou le bouclier qu'il décrivait avec un égal plaisir. (Cité par Shairp *loc. cit.*, chap. x, p. 146.)

Écoutons enfin sur ce sujet l'opinion de M. de Laprade : « La Grèce et l'anthropomorphisme ont détruit le sentiment de la Nature.... Le fleuve et l'arbre, pour être déifiés sous forme humaine, ont dû être privés de leur caractère d'arbre et de fleuve. Quand leur nom mythologique sera effacé, quand leur effigie humaine sera brisée, ils resteront quelque chose sans vie et sans nom qui n'aura plus de signification poétique pour les peuples. » (*Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme*, p. 370-372.)

2. On peut citer, parmi les critiques français qui ont relevé cette analogie, M. G. Sarrazin, *la Renaissance de la Poésie anglaise*, p. 45; et surtout M. A. Chevrillon, *Dans l'Inde*, p. 171, 172.

qu'on méconnait le passé. Le mysticisme naturaliste de Shelley nous ramène au plus ancien mode de représentation du monde.

Cette conception extrême est exceptionnelle. En voici une au contraire qui est fréquente. Le poète sait qu'il y a en dehors de l'homme une réalité indépendante de lui et d'essence très différente. Mais il croit à un lieu de subordination entre ces êtres inférieurs et l'âme humaine. Il se refuse à admettre que la nature puisse ignorer le drame auquel elle fournit un cadre et un fond de scène. Il veut trouver une vie et une sympathie dans la matière. Et, non pas sans doute à titre permanent comme dans le polythéisme mythologique des Grecs, mais accidentellement et pour faire écho à ses passions et à ses émotions, il voit dans l'univers des souffrances ou des joies, des ravissements ou des plaisirs semblables aux siens. Ce sera la façon d'être, en face de la nature, des écoles et des époques où la personnalité de l'homme prend un développement excessif. Ce sera un des traits caractéristiques de ce qu'il nous faut appeler, faute de terme plus précis, la poésie romantique [1]. Mais, à des degrés divers, cette tendance à colorer les choses des reflets qu'y jettent nos sentiments se trouve toujours accompagner l'expression d'émotions vives et profondes [2].

1. Telle est bien l'attitude de Chateaubriand en face de la nature. Jamais il ne s'oublie devant elle. Quand il l'observe et la décrit c'est pour noter les rapports de cette grande chose avec cette autre grandeur : l'âme de Chateaubriand; de même que « s'il médite sur la destinée des empires disparus c'est pour découvrir le rapport surprenant de la ruine des plus grandes choses et de l'inévitable anéantissement de sa personne ». (A. Sorel, *Mme de Staël*, p. 122, 123.)

C'est aussi la même émotion égoïste et théâtrale que manifesteront ses disciples : Byron, Lamartine, de Vigny, etc. Pour trouver des exemples de cette déformation dramatique de l'univers, il suffirait d'ouvrir au hasard leurs œuvres. Le noble et pur poète dont nous avons plus haut reproduit quelques vers nous fournira une unique citation :

« I ...... watched the sun
On lurid morns or monstrous afternoons
(Like some Druidic idol's fiery brass
With fixed unflickering outline of dead heat,
From which the blood of wretches pent inside
Seems oozing to incarnadine the air)
Push out through fog with his dilated disk,
And startle the slant roofs and chimney pots
With splashes ot fierce colour. »
(Eliz. B. Browning, *Aurora Leigh*, Bk. III.)

2. Bacon a été si frappé de cette perversion de la réalité qu'il y voit le

L'âme alors déborde au dehors et s'associe violemment la nature [1]. Le lyrisme, dans tous les temps, a vu les choses à travers une passion qui les altère, et lors même qu'il s'est efforcé de les distinguer de l'être humain, il n'a pu jamais que leur prêter des sentiments calqués sur les nôtres. En tout temps les hommes ont cru trouver dans le monde visible un accompagnement harmonieux de leurs joies ou de leurs douleurs. Les dramaturges depuis Sophocle et Euripide [2], et toute la longue lignée des poètes élégiaques jusqu'à Shelley [3] ou Tennyson ont observé ou ont imaginé dans la nature une sympathie avec les affections des cœurs humains. Les mêmes effets nous paraissent tour à tour sombres ou riants selon l'émotion de notre âme. Les poètes inviteront successivement la nature à prendre le deuil quand ils pleurent, et à se parer de ses plus brillantes beautés quand ils sont heureux. Quelle littérature n'a pas eu, après les vieux poètes siciliens et après

caractère essentiel de la poésie : « Poetry accommodates the shows of things to the desires of the mind. » (Cité par EMERSON, *Poetry and Imagination.*)

1. La poésie n'est pas le seul des arts qui soumette la nature à ces déformations. M. Ed. Rod trouve dans l'*Invocation de la Nature* de Berlioz le même caractère de sensibilité passionnée que dans les œuvres littéraires de ses contemporains (*Henry Beyle*, p. 95). Les artistes qui semblent astreints par les conditions de leur art à une plus exacte fidélité s'abandonnent parfois à ces délires de l'imagination. Ruskin admire fort, dans l'œuvre de Turner, le Jason du *Liber Studiorum*. Après avoir noté l'effet puissant du dragon « upheaving a single coil », il remarque avec enthousiasme que le peintre, « pour s'assurer de nous, pour nous forcer, même malgré nous, à le suivre, a fendu, ouvert et tordu les troncs des arbres en têtes et en corps, et a répandu dans tout ce qui nous entoure une énergie « dragonesque ». (*Modern Painters*, II, II, p. 84, 85.) — On trouverait dans plus d'une planche de l' « Enfer » de G. Doré le même caractère.

2. « Les Trachiniennes », vers 963 ; « Électre », vers 107 ; « Hercule furieux », vers 781, etc. Voir GEBHART, *Du sentiment de la Nature*, etc., p. 70, 78.

3. Il n'est pas toujours en effet le poète que nous signalions plus haut. Si l'effort pour perdre sa personnalité dans les choses est ce qui domine et nous frappe en lui, dans bien des œuvres cependant sa personnalité s'affirme, au point même parfois d'asservir le monde à sa passion. A la mort d'Adonais

. . . . « Morning sought
Her eastern watch-tower, and her hair unbound,
Wet with the tears which should adorn the ground,
Dimm'd the aerial eyes that kindle the day :
Afar the melancholy thunder moan'd,
Pale Ocean in unquiet slumber lay,
And the wild winds flew round, sobbing in their dismay. »
(*Adonais*, XIV.)

Virgile leur imitateur, ses « jeunes victimes » pleurées par les fleurs, les sources et les dryades? Quelle muse érotique ou idyllique n'a pas fait de la joie des choses le cadre rayonnant du bonheur humain[1]? — Alors même que la poésie oppose, ici douloureusement, et là orgueilleusement, l'homme à la nature, pour constater la fragilité ou la grandeur morale de l'un, l'immobilité et l'infinie puissance de l'autre, elle anime toujours de sentiments semblables aux nôtres cet objet de son admiration ou de sa haine[2]. Il n'y a au fond pas plus de puérile humanisation dans les adjurations de Lamartine invitant le lac, les rochers, les grottes et les forêts à conserver le souvenir de ses amours, que dans la résignation mélancolique d'Olympio[3], ou dans les apostrophes révoltées de Vigny s'in-

1. Ce « motif » joyeux est moins fréquent du reste que l'autre. (Est-ce parce que nous éprouvons moins le besoin de faire partager notre allégresse aux choses que celui de nous soulager sur elles d'une partie de nos douleurs?) L'Anacréon anglais, R. Herrick, est de ceux qui en ont tiré les plus heureux effets. Voyez la pièce où il invite les fleurs à célébrer le retour à la santé de sa maîtresse :

« Droop, droop no more, or hang the head,
Ye roses almost withered;
New strength and newer purple get,
Each here declining violet. »
(*Hesperides. On Julia's Recovery.*)

2. « Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations,
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore, en les portant, les noms des nations.
On me dit une mère et je suis une tombe,
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.

C'est là ce que me dit sa voix triste et superbe,
Et dans mon cœur alors je la hais; et je vois
Notre sang dans son onde, et nos morts dans son herbe,
Nourrissant de leurs sucs la racine des bois. »
(ALFRED DE VIGNY, *La Maison du Berger.*)

3. C'est aussi l'attitude de Ronsard, et l'une des formes par lesquelles s'exprime cette mélancolie où Sainte-Beuve a relevé autant d'insouciance que de tristesse. (*Le* XVI[e] *siècle*, p. 76, note 1.) Le critique cependant n'a pas cité le morceau peut-être où ce sentiment apparaît le plus poétiquement :

« Rochers, bien que soyez âgez
De trois mil ans, vous ne changez
Jamais ny d'estat ny de forme :
Mais toujours ma jeunesse fuit,
Et la vieillesse qui me suit,
De jeune en vieillard me transforme. »

Et l'ode se continue, prolongeant l'antithèse et apostrophant tour à tour :

dignant que la Nature demeure sereine en face des éphémères et douloureuses destinées humaines.

D'autres esprits s'élèvent au-dessus de cette conception égoïste et, à la bien considérer, mesquine et frivole. Ils ne veulent pas voir dans l'univers immense un simple miroir où se contemple l'humaine vanité [1]. Ils ne s'indignent pas non plus que les choses, poursuivant leur impassible destinée, restent étrangères et insensibles à nos passions. Ils reconnaissent et affirment la distinction absolue des deux mondes; et à l'esprit de l'homme, ils opposent l'esprit qui soutient et régit le monde matériel. Deux conceptions peuvent satisfaire ce besoin d'établir un intervalle bien tranché entre l'univers et l'homme. L'une est inspirée par un spiritualisme profond, l'autre par un amour intense de la nature.

La première est celle qui observe avant tout dans la nature l'œuvre d'un Dieu personnel, dont la volonté toute-puissante a créé les choses, dont la Providence les conserve et les gouverne. L'univers vaut alors à nos yeux comme témoignage de la grandeur de son auteur. C'est la théorie qui ressort de toute la poésie de la Bible. Le monde y est « comme une salle extérieure « où se laisse parfois apercevoir le souverain mystérieux qui « habite au delà [2] ». Cette vue des choses ne laisse aucun rôle à

« Bois », « Antres » et « Ondes ». (*Odes*, XXIII : « Quand je suis vingt ou trente mois », etc.)

Victor Hugo d'ailleurs a parfois, en face du mystère et des tristesses de la nature, une attitude plus virile et plus fière que celle d'Olympio :

« Le ciel est trouble, obscur, mystérieux; qu'importe?
Rien de juste ne frappe en vain à cette porte.
La plainte est un vain cri, le mal est un mot creux.
J'ai rempli mon devoir, c'est bon, je souffre heureux. »
(*L'Année terrible.*)

1. « I now affirm of Nature and of Truth,
Whom I have served, that their Divinity
Revolts, offended at the ways of men.
Philosophers, who though the human soul
Be of a thousand faculties composed,
And twice ten thousand interests, do yet prize
This soul, and the transcendent universe
No more than as a mirror that reflects
To proud Self-love her own intelligence. »

Ce sont ces vers de Wordsworth que Ruskin a choisis pour épigraphe de son beau livre *Modern Painters*.

2. Expression de Mr. Shairp.

une observation complaisante, à une description de la nature. Les détails dès lors et les formes précises importent moins que les vastes ensembles et les grands mouvements. C'est dans le tonnerre ou dans le mugissement de la tempête plutôt que dans le murmure du ruisseau que s'entend la voix du Tout-Puissant [1]. L'immensité du désert ou de la mer parle de lui plus éloquemment que la source ou la fleur [2]. Mais jamais la nature n'est par elle-même un objet digne de la contemplation des hommes. — Cet *état d'âme* qui subordonne si radicalement le monde visible au pur esprit n'est pas propice à l'art. Il est le même qui, dans la civilisation musulmane, aboutit à éliminer toute représentation directe des choses. Et si le lyrisme biblique renferme en grand nombre des peintures merveilleusement exactes dans leur concision, on peut dire cependant que la « description » du Livre saint ne compte pas parmi les notables interprétations de la nature, parce qu'il y manque le sens d'une grandeur indépendante dans le monde des choses, et une sympathie pour ces existences inférieures.

Parmi les poètes modernes il en est beaucoup qui ont ainsi vu dans l'observation des créatures l'occasion d'un hymne d'adoration au Créateur. Mais chez eux également nous pouvons noter combien la préoccupation exclusive de cette dépendance du monde nuit à l'interprétation artistique. Chez Cowper, le plus religieux des écrivains qui nous aient donné d'abondantes descriptions, la poésie de la nature ne s'élève jamais au-dessus d'un niveau familier, moyen, presque médiocre. On sent que ce n'est pas là que jaillissent pour l'âme du poète les sources profondes d'émotion. On a pu se demander si l'auteur de ces tableaux aimables et exacts eut réellement au cœur l'amour de la nature [3].

Quand cet amour au contraire est puissant, le besoin d'idéalisation auquel il s'associe d'habitude aboutit à une autre conception. C'est dans le monde lui-même que le penseur place

1. « La voix du Seigneur a tonné dans sa vertu et sa magnificence. C'est elle qui brise les cèdres, c'est elle qui éteint les flammes, c'est elle qui ébranle les déserts. » (Psaume XXVIII.)

2. « Dieu est admirable dans les hautes mers » (Mirabilis in altis Dominus). (Psaume XCII.)

3. « Keble does not believe in Cowper's love of nature, and opposes the elaborate Evening, in the IV th Book of the Task, to Burns's pastoral chant of *Dainty Davie*. » (SHAIRP, *On the Poetic Interpret.*, chap. XIII.)

alors le principe de vie et de grandeur. Il aboutit au panthéisme naturaliste. Son enthousiasme, refusant également de subordonner l'univers à l'homme et de le sacrifier à Dieu, élève le monde lui-même à la suprême dignité. Cette déification se produit quelquefois à l'insu du poète. Elle peut être en contradiction avec les croyances philosophiques ou religieuses qu'il professe. Elle se superpose aux négations matérialistes de Lucrèce, comme à la foi chrétienne de Wordsworth. C'est elle qui, depuis ce dernier, est demeurée la conception fondamentale de la poésie descriptive. Elle a consacré l'importance extraordinaire donnée à l'étude et à la représentation des choses dans nos littératures. Elle justifie toute l'admiration et tous les transports des modernes peintres de l'univers. Elle ouvre en même temps au poète philosophe un champ illimité de recherches et de découvertes. Cette réalité unique et divine qui, « diffuse « parmi les choses, a son séjour dans la lumière des soleils cou« chants, dans le cercle de l'océan, dans l'air vivant, et dans le « ciel bleu [1] », sollicite de l'homme un effort pour la pénétrer, la fixer et la comprendre. « Ne pouvons-nous pas espérer... « que nous y gagnerons un pouvoir nouveau de communier « avec le monde invisible d'entendre le courant puissant « des choses qui tendent à leurs fins parler, pour l'éléva« tion de notre pensée, d'une voix claire et sonore? [2] » Et la tâche du poète est alors de prêter l'oreille à cette voix mystérieuse, de pénétrer jusqu'à la réalité qui se cache sous

1. « ..... And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean, and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man;
A motion and a spirit that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things. »
(Wordsworth, *Lines composed a few miles above Tintern Abbey.*

2. « .... And may it not be hoped....
.... that we hereby, should gain
Fresh power to commune with the invisible world,
And hear the mighty stream of tendency
Uttering, for elevation of our thought,
A clear sonorous voice? » etc.
(Wordsworth, *The Excursion*, Bk. IX.)

les apparences : « de voir sous la robe flottante la ferme « substance [1] ». Les descriptions de la nature nous paraîtront belles, en raison de la puissance avec laquelle elles auront atteint et révélé une partie de la vie profonde des choses. Et c'est pour avoir fourni plus que nul autre ces observations divinatrices que Wordsworth méritera d'être considéré comme le plus grand des interprètes du monde sensible.

La doctrine est hardie. Elle est propre assurément à rehausser l'âme de l'artiste et à grandir par là même le caractère et la beauté de son œuvre. Mais elle est difficilement conciliable avec l'orthodoxie chrétienne. Aussi voyons-nous plusieurs disciples de Wordsworth s'efforcer de conserver de l'enseignement du maître la haute conception qu'il apportait du monde, sans cependant accepter sa déification de la nature par le panthéisme. Le monde alors est un signe, un intermédiaire entre l'homme et une réalité supérieure qui lui parle par toutes les apparences matérielles [2]. Quelle est cette réalité? On sent bien, malgré les précautions prises pour éviter une conclusion métaphysique, que les uns la trouveraient dans un

1. « He is the poet, and shall draw with love and terror, who sees, through the flowing vest, the firm nature and can declare it. » (Emerson, *The Poet.*)

2. « Poetry is the perpetual endeavour to express the spirit of the thing, to pass the brute body, and search the life and reason which cause it to exist. » (Emerson, *Poetry and Imagination.*)

« The poet did not stop at the colour or the form, but read their meaning. » (Emerson, *The Poet.*)

Les écrivains sacrés ont parfois émis des pensées qui sont singulièrement voisines de cette conception : « Ce qui est invisible en Dieu, se voit et se comprend par ce qui a été créé dans le monde. » (Saint Paul, *Ad Rom.*, I, 20.) — « Per similitudinem sensibilium rerum in divina Scriptura res spirituales nobis describuntur. » (Saint Thomas d'Aquin, 3ᵃ p., q. IX, a. IV, *in c. art.*) C'est le point de départ de la science religieuse du symbolisme. Mgr de la Bouillerie, qui nous fournit ces deux citations, a voulu rendre quelque faveur à cette science où s'est complu le moyen âge. Il manifeste l'espoir (*Le Symbolisme de la Nature*, p. 11) que les enseignements du symbolisme s'ajouteront utilement à l'observation et à l'amour de la nature. Mais l'impression produite par son livre, c'est qu'il n'y a rien de commun entre la contemplation artistique et cette étude hagiographique des choses. Le symbolisme sacré voit dans l'univers une sorte d'immense blason. Les sens attachés aux signes leur sont attribués par un enseignement extérieur qui tient faiblement compte de leurs caractères naturels. Et le monde réel, objet d'étude et d'émotion esthétique, disparaît sous la végétation extraordinairement touffue des symboles que la littérature sacrée y a peu à peu accumulés.

Dieu-providence extérieur et supérieur à la nature, les autres dans une force immanente animant les corps célestes et se manifestant aussi dans la moindre créature. Mais les poètes de ce groupe s'attachent seulement à affirmer que ce monde visible est un symbole d'une réalité distincte et qu'il y a pour l'homme d'innombrables et précieuses leçons à recueillir de l'observation des choses.

« Il n'est pas une fleur du Printemps, de celles qui meu-
« rent avant juin, qui n'ait l'orgueil d'être alliée par sa fin
« et son symbole, par son sens et par son harmonie, avec
« le monde spirituel qui s'étend au delà des limites de cet
« espace et de ce temps auxquels nous sommes enchaînés.
« Qu'à cette fleur les poètes donnent une voix avec un sens
« humain; sinon ils n'ont pas su lire la pensée [1]. »

Cette doctrine très haute et très noble réserve cependant encore à la création un rôle subordonné. Si les choses ont sur nous un tel pouvoir d'éducation; si nous pouvons lire en elles la réponse aux grandes questions que se pose notre raison, comment échapper à cette conclusion qu'elles sont faites pour nous, qu'elles ont leur finalité dans leur influence sur nos âmes et dans les enseignements qu'elles nous apportent? Et, par un long détour, nous sommes ainsi ramenés à cette même conception dont la doctrine avait voulu s'écarter. La nature nous est ici encore présentée comme subordonnée à l'homme, et comme teinte du reflet de nos âmes. — Au total donc, aucun des systèmes proposés pour déterminer les rapports qui unissent les choses matérielles et l'esprit, n'échappe à ce dilemme : ou subordonner absolument, quoi qu'il en puisse coûter à l'art, le monde physique à une existence spirituelle et supérieure, ou y introduire, par une inconsciente supercherie, un élément spirituel qui ne peut être autre chose que notre âme.

1. « ... There's not a flower of Spring
That dies ere June, but vaunts itself allied
By issue and symbol, by significance
And correspondence, to that spirit-world
Outside the limits of our space and time,
Whereto we are bound. — Let poets give it voice
With human meanings, — else they miss the thought. »
(ELIZ. B. BROWNING, *Aurora Leigh*, Bk. V.)

III

Mais est-il donc indispensable que le poète s'arrête à l'une de ces explications métaphysiques de l'univers? Demande-t-on au peintre d'avoir une opinion sur ces questions transcendantes? Le monde des apparences qu'atteint nos sens ne suffit-il pas à alimenter notre soif de beauté? Thomson l'a pensé, et dans son poème consacré à la Nature, nous trouvons partout la trace d'une admiration émue, mais nulle part l'influence des doctrines que nous venons de passer en revue. Reconnaissons que ce n'est pas là le jugement qu'ont porté tous les critiques. On a, au contraire, relevé dans le poème tantôt la preuve d'une foi spiritualiste et chrétienne, et tantôt celle d'un panthéisme peu déguisé. Les deux affirmations sont également fondées, et leur opposition doit nous mettre en garde contre la valeur de ces constatations. Sans doute quelques passages des « Saisons » et de l'Hymne final ont un accent nettement religieux, comme d'autres professent la croyance à une force intérieure qui animerait et expliquerait le monde. Mais ces morceaux sont des amplifications ajoutées au tableau de la nature et ne font pas corps avec lui. Les doctrines, du reste contradictoires, qu'ils énoncent ne pénètrent ni ne colorent les faits rapportés par le poète de son observation des choses. On pourrait retrancher de l'œuvre tous ces passages. On aurait fait disparaître quelques riches déclamations et plusieurs beaux vers. Mais on n'aurait pas atteint le poème dans ce qu'il a d'essentiel, de sincère et de vraiment caractéristique. Thomson a mêlé à ses descriptions quelques développements d'un thème courant. Mais il serait également inexact de voir en lui comme en Cowper, un de ces poètes chez qui la pensée de la Providence domine toute observation des créatures, ou de le mettre au nombre de ces penseurs qui, comme Wordsworth, ont mêlé à l'amour des choses un mystique besoin d'élévation et de divinisation de la nature. Rien en lui ne vient altérer ou contrebalancer l'admiration du monde sensible. L'étude approfondie de l'œuvre nous le dirait, si du reste nous ne le savions d'autre part. A l'époque où il écrivait cette magnifique prière qui clôt le poème, il avait perdu la foi chrétienne. Le déisme auquel

semble s'être alors arrêté son esprit était de nature fort incertaine et vague, puisqu'il flotte entre la notion d'un Dieu providentiel et celle d'une substance infinie inhérente aux choses elles-mêmes. Mais il n'avait pas besoin de préciser rigoureusement ses idées sur ces questions de haute philosophie pour goûter, de toutes les forces de sa faculté d'émotion, les beautés de l'univers.

Il faut entendre cependant qu'il n'en subit pas le charme avec le passif abandon qui suffit à une jouissance épicurienne. Chaucer par exemple s'enivre des joies du printemps, du jeune soleil, de la verdure nouvelle et des fleurs fraîches écloses, avec une naïve et superficielle sensualité. Thomson a de plus le sentiment que la nature est un tout grandiose. Il ne sait pas quelle en est l'ultime substance. Mais il sent que chacun des phénomènes est étroitement lié à d'autres; qu'il y a là une série de faits enchaînés dont aucun ne peut sans violence être absolument isolé. Il croit à une vie du monde avec son développement nécessaire. Il associe chaque fait présent à ceux qui l'ont précédé et à ceux qui le suivront. A son observation de l'univers il ne mêle pas, comme de brillantes broderies à un tissu, les spéculations métaphysiques; mais il a quelque chose de la méthode du savant qui reconnaît dans chaque phénomène un anneau d'une chaîne.

Cette façon de considérer la nature n'a pas toujours trouvé faveur en notre siècle. Elle manque d'héroïsme et de pathétique[1]. Voir les choses exactement, reproduire fidèlement leur caractère et l'émotion qu'elles suggèrent, cela paraît à certaine esthétique une plate attitude en face du monde. Nous voulons que cette contemplation fasse naître chez le poète autre chose qu'une jouissance d'artiste. Il faut qu'elle ébranle toute son âme, et il n'est pas mal qu'elle la bouleverse. Il faut que les choses qu'il voit posent en face de lui le torturant problème des choses invisibles. Il faut qu'il ait l'angoisse de l'au-delà, et qu'il nous fournisse une réponse aux questions qui nous

1. « Ces réalistes ont plutôt la sensation que le sentiment de la nature. » (Gebhart, p. 14-16.)

« Thus, Thomson's *Seasons* and the best parts of many old and many new poets are simply enumerations by a person who felt the common sights and sounds, without any attempt to draw a moral or affix a meaning. » (Emerson, *Poetry and Imagination*.)

obsèdent. Nous lui demandons de plonger, comme le héros de la ballade, loin au-dessous de la claire surface, pour nous rapporter du fond de l'abîme la coupe royale, le savoir absolu.

Loin de nous la pensée de protester contre ces exigences, ni contre la haute idée qu'a pu se faire la poésie de sa mission et de son pouvoir. Si elle a été le jouet d'illusions, nous leur devons plusieurs des plus fières inspirations et des plus purs chefs-d'œuvre des littératures modernes. Mais nous demandons s'il n'y a pas quelque injustice à condamner les poètes qui se placent en face de la nature comme le peintre en face d'un site déterminé, pour l'observer avec leurs sens, avec leur faculté d'admiration, avec toute leur sensibilité, mais non pas pour y chercher occasion aux révélations d'une faculté transcendante. La perception et l'intelligence des formes, des couleurs ou des sons, et la reproduction de ces sensations en une image propre à éveiller chez d'autres l'émotion qui l'a suggérée ne peuvent-elles pas suffire aussi à l'effort artistique de l'écrivain? Pour avoir le droit de dénoncer la médiocrité et l'insuffisance de ce rôle du poète, il faudrait prouver que les théories plus ambitieuses soient en possession certaine de la vérité. La tâche ne serait pas aisée.

Il semble bien qu'elles ne fassent point autre chose que verser dans le monde une partie de l'humanité que seule elles connaissent directement. Et c'est ce quelque chose d'humain qu'elles retrouvent avec ravissement, qu'elles découvrent avec un respect étonné, qu'elles proclament supérieur et divin. A tous les degrés, cette humanisation de la réalité est légitime, si nous reconnaissons qu'elle est purement lyrique et dramatique [1]. A

1. Demandons un exemple au plus grand des dramaturges, et un autre à l'un des plus parfaits poètes lyriques.

Shakespeare qui fait un très grand, très puissant et très légitime usage de cette transformation des choses, la présente bien comme subjective. car c'est par là qu'elle prend une valeur dramatique :

« *Methought* the billows spoke and told me of it,
The winds did sing it *to me*, and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounced
The name of Prosper : it did bass my trespass. »
(*The Tempest*, act. III, sc. III, 96-99.)

Et Burns, dont le bon sens robuste répugne à asservir l'univers aux

aucun degré elle n'a le droit de s'imposer comme une révélation de l'absolue vérité. Les distinctions que l'on s'est efforcé d'établir entre l'imagination, mère de mensonges, et l'imagination, source de savoir certain, sont aussi fragiles qu'ingénieuses. Leigh Hunt [1], Emerson [2] et Ruskin [3] se sont évertués à séparer comme choses entièrement diverses deux pouvoirs différents d'imaginer sous les noms de « fancy » et d' « imagination ». Ruskin insiste, avec son éloquente dialectique, sur le danger de « l'erreur pathétique », de celle qui nous fait voir dans les choses des caractères que nous leur prêtons gratuitement; tandis que « l'imagination pénétrative » saisit vraiment la nature intime et la profonde réalité. M. Angellier a montré avec une rigueur qui nous paraît irréfutable, l'inanité de ces distinctions [4]. On est étonné dès lors qu'il s'arrête lui-même à une doctrine peu différente de celle de Ruskin. Sur quoi peut-on fonder philosophiquement ou scientifiquement cette prétendue clairvoyance d'un poète-prophète tel que Wordsworth? Où est le critérium qui permettra de savoir quand il a vraiment extrait des choses une partie de leur réalité, quand au contraire il y a lu le reflet de son âme? Quand et comment saurons-nous jamais s'il y a sous les apparences qui nous affectent un quelque chose analogue à notre être spirituel? Et surtout à quelles erreurs ne nous exposons-nous pas si nous prétendons traduire dans le langage de nos émotions et de nos pensées les signes par où se manifestent à nous ces existences extérieures? Cette psychologie des êtres inférieurs restera, dit-on, toujours un peu vague; mais elle se fait lentement. « Pour quelques- « uns, comme dans l'alouette de Shelley et le rossignol de Keats, « elle semble presque achevée [5]. » Comment le croirions-nous?

caprices de sa passion, choisit au moins dans les spectacles de la nature ceux où il trouve une apparente conformité avec l'état de son âme :

« Come, Winter, with thine angry howl,
And, raging, bend the naked tree;
Thy gloom will soothe my cheerless soul,
When Nature all is sad like me. »
(*Meenie's Ee.*)

1. *Imagination and Fancy. The Works of* Leigh Hunt, vol. III.
2. R. W. Emerson, *Poetry and Imagination. Letters and Social Aims.*
3. *Modern Painters*, partie III, section II, chap. III : *Of Imagination penetrative.*
4. *Etude sur Rob. Burns*, vol. II, note p. 374, 375.
5. *Ibid.*, p. 374.



et que peut-il y avoir dans cette prétendue connaissance qui ne soit l'apport de notre imagination? L'alouette est-elle vraiment cet « esprit joyeux », cette « gaîté sans corps » qui plane et chante dans l'ode de Shelley? Symbole et emblème d'une joie vaillante qui tend vers les hauteurs, tous l'admettront volontiers. Mais nous faut-il croire que ce chant allègre ou ce vol audacieux révèlent les « pensées exquises » de cette petite âme? Un oiseau moins bien doué sera-t-il donc nécessairement plus triste? On oublie que l'alouette emprisonnée dans une cage étroite fait entendre la même chanson joyeuse [1]. Vous pensez, ô poète, que lorsque « de son cœur débordent les « mélodies intarissables » ce sont « les champs, les vagues ou « les montagnes; les formes du ciel ou de la plaine, l'amour de « ses sœurs et l'ignorance de la douleur » qui l'inspirent [2]. Il est sans doute plus vrai qu'elle pense aux mille dangers qui la menacent elle et les siens, et au pauvre nid posé sur le sol sans abri ni défense [3]. — Le rossignol de Keats « dont l'âme « s'épanche en une extase de bonheur » [4] est-il plus vrai que celui de Milton, « si mélodieux et si mélancolique [5] »? — Le

1. N'est-ce pas l'observation de La Fontaine sur l'alouette « qui chante encor, quoique près du tombeau »?

2. « What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields, or waves, or mountains?
What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind? what ignorance of pain? »
(Shelley, *To a Skylark*, str. xv.)

3. Musset chez qui, au milieu des plus lyriques envolées, le bon sens et le clair sentiment de la vérité ne perdent jamais entièrement leurs droits, pourrait être opposé à Shelley :

« Quand j'ai traversé la vallée,
Un oiseau chantait sur son nid.
Ses petits, sa chère couvée,
Venaient de mourir dans la nuit,
Cependant il chantait l'aurore. »
(*La Nuit d'Août.*)

4. « Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy! »
(*Ode to a Nightingale.*)

5. « Sweet bird that shunn'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy! »
(*Il Penseroso*, 61-62.)

Sur les erreurs des poètes qui ont proposé une explication de cette pré-

hibou même, « triste oiseau le hibou [1] », est-il condamné à la désolation qu'ont notée chez lui tous les poètes [2], sauf un seul? Et Shakespeare n'a-t-il pas raison contre tous les autres, quand il croit que son hululement monotone est pour l'oiseau un chant d'amour et de joie tout aussi bien que la diane alerte de l'alouette ou l'exquise mélodie du rossignol [3]?

Quoi que nous puissions faire, l'univers, si nous tentons de l'interpréter, sera toujours, selon l'expression même qu'a laissée un jour échapper l'un des tenants du symbolisme du monde, une « externisation de notre âme » [4]. Le constater ce n'est pas diminuer ni déflorer la poésie. Alors même que ses

tendue mélancolie du rossignol (*teste* Virgile), on peut lire une page intéressante de Burroughs, *Fresh Fields; A Hunt for the Nightingale*, p. 117-118.

1. La Fontaine, XI, ix.

2. Sans excepter Thomson :

> « Assiduous in his bower the wailing owl
> Plies his sad song. »
> (*Winter*, 143, 144.)

3.
> « Then nightly sings the staring owl,
> Tu-whit ;
> Tu-who, a merry note,
> While greasy Joan doth keel the pot. »
> (*Love's Labour's Lost*, acte V, sc. ii, 927-30.)

4. « The universe is the externization of the soul. » (Emerson, *Essays*. Second Series : *The Poet*.)

Et c'est aussi la pensée qu'exprime en beaux vers cet ami de Wordsworth, ce poète et ce penseur, Coleridge, dont l'art et dont la philosophie sont restés si indépendants :

> « And hark! the nightingale begins its song.
> « Most musical, most melancholy » bird!
> A melancholy bird? O idle thought!
> In nature there is nothing melancholy.
> — But some night-wand'ring man, whose heart was pierced
> With the remembrance of a grievous wrong,
> Or slow distemper, or neglected love,
> (And so, poor wretch! filled all things with himself,
> And made all gentle sounds tell back the tale
> Of his own sorrows) he and such as he
> First named these notes a melancholy strain. »
> (Coleridge, *The Nightingale*.)

Toute cette partie de notre travail était terminée quand nous avons rencontré des vues semblables exprimées avec force par un « essayist » américain qui a consacré aux oiseaux des années d'observation et plusieurs volumes. « Did Shelley interpret the song of the skylark, or Keats that of the nightingale? They interpreted their own wild, yearning hearts. » (John Burroughs, *Pepacton. Nature and the Poets*, p. 154.)

rêves de divination et de révélation ne trouveraient plus que scepticisme, elle continuera à puiser à pleines mains dans le trésor des formes et des apparences matérielles; elle en fera toujours le vêtement de sa pensée, comme les langues en font la matière infiniment souple et ductile de leurs signes. Et si les poètes persévèrent, au milieu d'un âge incrédule, dans leur apostolat, leur ambition ou leurs chimères, l'admiration ne cessera pas de suivre leurs menteuses et dramatiques visions. On continuera, selon les variations du goût (puisqu'il est là aussi des modes), à s'éprendre de cette puissante ou pathétique humanisation des choses qui se retrouve tour à tour dans l'égoïsme orgueilleux d'un Chateaubriand ou d'un Byron, comme dans l'apparent effacement d'un Shelley; dans la fraternelle confiance de Lamartine ou de Hugo [1], comme dans les révoltes de Vigny; dans le déisme de Rousseau ou de Laprade comme dans le panthéisme de Wordsworth.

Mais l'art n'est pas nécessairement lié à ces conceptions où tant d'imagination se donne carrière. Il peut y avoir une beauté dans une poésie qui ressente pour les choses une sympathie sans subtilité et qui en donne une reproduction docile. « Encore « aujourd'hui, sous tant de raisonnements accumulés, la « nature sympathique persiste. Notre corps se redresse à la « vue d'un noble chêne; notre main décrit une ligne sinueuse « à l'aspect d'une eau ployante et penchée; notre pas se mesure « sur le rythme d'un air que nous entendons; les sons nous « pénètrent, et retentissent en passions au plus profond de « notre cœur; le monde extérieur trouve encore son écho en « nous-mêmes, et notre vieille âme, entourée et façonnée par « la grande âme naturelle, palpite comme autrefois sous son « contact et sous son effort [2]. » C'est la beauté née de cette harmonie qui se trouve dans le poème de Thomson. Elle semble aujourd'hui un peu effacée et pâlie. Elle pourrait bien retrouver un jour plus d'éclat, alors que d'autres gloires, maintenant plus brillantes, se seront ternies. Elle n'a rien à

1. « La plaine brille, heureuse et pure,
Le bois jase, l'herbe fleurit....
Homme! Ne crains rien! La nature
Sait le grand secret, et sourit. »
(*Les Rayons et les Ombres. Spectacle rassurant.*)

2. H. Taine, *La Fontaine et ses Fables*, chap. ii, l'Expression, p. 306, 307.

craindre de l'esprit de science, de précision et de vérité, avec lequel il est dangereux, même à la poésie, d'entrer en lutte. Le monde qu'atteignent directement nos sens, et la passion humaine dans des cœurs humains, voilà le véritable objet de l'étude de l'artiste. C'est là son domaine, et là seulement il est assuré de ne pas perdre pied.

« La beauté c'est la vérité ; la vérité c'est la beauté, voilà tout ce que
Vous savez sur la terre, et tout ce que vous avez besoin de savoir [1] ».

Ce n'est pas sans doute tout ce que nous aspirons à savoir. Malgré le conseil du poète, l'humanité ne cessera pas de faire effort pour ajouter aux plaisirs du beau les joies plus chèrement acquises et plus austères de la connaissance. Et si cet effort des philosophes est condamné à un éternel insuccès, l'art trouvera son compte dans les doutes, les échecs, les douloureux désespoirs de cette lutte, plus encore que dans les prétendues révélations d'une divination imaginaire.

Voici une conque marine. Il y a pour notre œil une caresse et un charme dans la ligne élégante de ses spires, dans le rose exquis et les délicates teintes opalines de sa nacre. C'est la jouissance ingénue et sans sophistication que ressent en face de la nature un observateur naïf. Elle peut s'associer aux émotions graves et hautes que suggère la pensée de ces deux immensités, la mer et le temps, qu'a traversées le gracieux objet. C'est l'impression de beauté que s'efforce de traduire, avec ses retentissements profonds dans notre âme, une poésie descriptive sincère et simple, telle que celle de Thomson.

Wordsworth ne se contente pas d'impressions aussi directes, et il met dans ce coquillage une vie, un souvenir, une âme, un enseignement.

« J'ai vu
Un enfant curieux, qui, habitant une région
De l'intérieur des terres, appliquait à son oreille
Les volutes d'une coquille aux lèvres polies :
Et alors, dans un muet silence, son âme même

1. « Beauty is truth, truth beauty, — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know. »
(Keats, *Ode on a Grecian Urn.*)

Écoutait ardemment; et bientôt sa figure
S'éclaira d'une joie; car du fond venaient se faire entendre
Des murmures, dans lesquels cette chose enseignait, et disait
Une mystérieuse union avec son océan natal [1]. »

Cette idéalisation et ce symbolisme sont-ils la condition d'une haute interprétation artistique de la nature? Y a-t-il moins de beauté ou moins de profondeur dans les vers où un autre poète dépouille l'humble coquille de toute chimérique puissance, et mélancoliquement, dépouille aussi l'âme humaine de ce qu'il voit en elle d'espoirs chimériques?

« Cette conque vide qui depuis nombre d'années
Est restée sur de poudreux rayons, approchez-la de votre oreille,
Et elle parle de la mer orageuse où elle est née; nous entendons alors
Le faible et lointain murmure des flots qui se brisent.
Nous entendons la mer. La mer? C'est le sang
De nos propres veines, impétueux et tout proche
Ce sont les pulsations dont les battements suivent nos espoirs et nos [craintes],
Et le mode toujours changeant de nos sentiments.

Et dans mon cœur j'entends, comme dans cette coquille,
Le murmure d'un monde au delà de la tombe,
Distinct, distinct, si faible et si lointain qu'il soit,
Homme crédule! cet écho n'est pas moins trompeur que l'autre, —
C'est la rumeur des instincts terrestres; et nous aspirons
A un monde aussi imaginaire que la mer entendue dans la [conque [2]. »]

1. « .... I have seen
A curious child, who dwelt upon a tract
Of inland ground, applying to his ear
The convolutions of a smooth-lipped shell;
To which, in silence hushed, his very soul
Listened intensely; and his countenance soon
Brightened with joy; for from within were heard
Murmurings, whereby the monitor expressed
Mysterious union with its native sea. »

Mr. Stedman, qui cite ces vers et le sonnet de Lee-Hamilton (*The Nature and Elements of Poetry*, p. 206, 207), fait remarquer que Wordsworth y a paraphrasé quelques vers plus fermes de Landor (*Gebir*) :

« But I have sinuous shells of pearly hue;
. . . .
Shake one and it awakens, then apply
Its polished lips to your attentive ear,
And it remembers its august abodes,
And murmurs as the ocean murmurs there. »

2. « The hollow sea-shell which for years hath stood
On dusty shelves, when held against the ear,

IV

Cette tristesse pathétique n'est pas la note que rende sous le doigt du critique le poème des « Saisons ». En le constatant nous sommes amenés à dire quelques mots d'un caractère d'après lequel on a quelquefois groupé les écrivains, indépendamment des formes de leur art ou des pensées directrices qui guident leur observation. On a voulu distinguer les poètes en raison de leur pessimisme ou de leur optimisme. Nous ne pouvons trouver là un caractère fondamental de classement. Il exprime en effet un état tout subjectif de l'âme de l'écrivain puisque la Nature si diversement interprétée est la même pour tous; et, en tout cas, cet état est extérieur et postérieur à l'effort d'observation et de traduction de l'artiste. Mais il ne sera pas hors de propos de dire ici, pour terminer cette partie de notre étude, à laquelle des deux familles d'esprits se rattache Thomson. Il y a lieu d'abord à dissiper une confusion qui se mêle souvent à cette question. Nous n'appellerons pas un poète pessimiste parce qu'il a fréquemment exprimé des sentiments douloureux. Nous réserverons ce nom au penseur qui, de l'observation du monde et de la vie, tire une conclusion de négation, de mépris, de tristesse, de désespoir ou de révolte. C'est peut-être pour n'avoir pas établi cette distinction, que les critiques ont parfois cru et enseigné que le pessimisme seul est poétique. Il est trop vrai que la tristesse et la douleur fournissent à l'écrivain une inspiration plus variée e plus puissante que la gaîté et le bonheur. « Les plus déses-

Proclaims its stormy parent; and we hear
The faint far murmur of the breaking flood,
We hear the sea. The sea? It is the blood
In our own veins, impetuous and near,
And pulses keeping pace with hope and fear
And with our feelings' ever-shifting mood.

Lo! in my heart I hear, as in a shell,
The murmur of a world beyond the grave,
Distinct, distinct, though faint and far it be.
Thou fool! this echo is a cheat as well,
The hum of earthly instincts; and we crave
A world unreal as the shell-heard sea. »
(Eugene Lee-Hamilton, *Sonnets of the Wingless Hours*.)



« pérés sont les chants les plus beaux [1]. » Il est vrai surtout que notre sympathie est émue par les premiers de ces sentiments plus que par les seconds. Notre âme semble s'ouvrir plus volontiers à la souffrance qu'à la joie d'autrui. Nous nous associons plus facilement aux plaintes douloureuses d' « In Memoriam » qu'au chant d'allégresse de l' « Epithalamium »; Shelley nous émeut plus profondément dans la tristesse d' « Adonaïs » que dans les extases d' « Epipsychidion [2] »; et, depuis Aristote, la haute poésie dramatique sait qu'elle est vouée aux tragiques souffrances et aux larmes. Mais cette puissance d'exprimer une douleur en vers émouvants ne s'associe pas nécessairement à une conception pessimiste de la vie et de la création. Quelques-uns des chants les plus déchirants nous sont venus d'âmes chrétiennes pleines d'espérance, ou de fermes esprits que ne trouble pas la pensée de l'humaine ignorance. Le poète philosophe que nous avons cité plus d'une fois, Emerson, n'a pas de pièce plus achevée, plus émue et en même temps plus exquise de forme que sa « Threnody », sur la mort de son fils bien-aimé, de son « hyacinthine boy [3] ». Il n'en demeure pas moins le plus convaincu et le plus éloquent de ceux qui ont cru que le monde est bien fait et que la vie est bonne; que le poète doit être joyeux; qu'il a pour mission de répandre sur l'univers un esprit de gaîté et d'allégresse, et qu'il reçoit des choses une inspiration de bonheur confiant.

« Le Printemps fait encore du printemps dans notre âme,
    Quand soixante ans sont passés;
L'amour réveille ce cœur palpitant
    Et nous ne sommes jamais vieux.

1. A. de Musset, *La Nuit de Mai*.
2. Nous voulons parler de cette fin radieuse du poème :

« .... Emily
A ship is floating in the harbour now », etc.

qui peint ou qui imagine le ravissement de l'amour heureux.
3. Voir à ce sujet Stedman, *The Nature of Poetry*, p. 267.
La haute et pure philosophie de cette belle pièce est résumée dans ces vers :

« Saying : What is excellent,
As God lives is permanent;
Hearts are dust, hearts' loves remain,
Heart's love will meet thee again. »

Au-dessus des glaciers de l'hiver,
Je vois l'éclat de l'été,
Et, à travers l'amas accumulé des tourbillons de neige,
Les chauds boutons de roses qui se cachent au-dessous [1]. »

C'est bien l'enseignement que donne la nature à ceux qui l'ont aimée passionnément, à ceux qui l'ont observée d'une vue directe, sans l'intermédiaire des systèmes ou des croyances. C'est l'impression qui se dégage du tableau qu'en a tracé Thomson. Il s'est longuement enivré des mille beautés de l'univers; il s'y est plongé avec ravissement, comme ce faneur qu'il nous montre couché sur la prairie et tout recouvert d'herbe fraîche, de fleurs et de parfums. Comment de toutes ces beautés, dont chacune est une joie, pourrait-on extraire cette essence : — la tristesse? Non les choses en elles-mêmes sont une source d'inépuisables et de pures voluptés. Il n'y a d'amertume en elles que celle qu'y verse notre passion ou notre inquiétude. Elles ne sauraient être rendues complices de notre égoïsme ni de notre présomptueuse ignorance [2]. Leur vie d'ailleurs ne nous apprend-elle pas que les troubles, les

1. « Spring still makes Spring in the mind,
When sixty years are told;
Love wakes anew this throbbing heart,
And we are never old.

Over the winter glaciers,
I see the summer glow,
And through the wild-piled snowdrift,
The warm rosebuds below. »

(*The World-Soul.*)

Le plus éloquent des apôtres du pessimisme, Schopenhauer, n'a-t-il pas dit lui même : « Le malaise des soucis et des passions est apaisé par un simple regard jeté sur l'univers; le torrent des passions, l'orage des désirs et des craintes, le tourment de la volonté, tout est aussitôt calmé d'une façon merveilleuse. » (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, cité par Ribot, p. 99 de son étude sur Schopenhauer.)

2. Le groupe des poètes naturalistes de l'Amérique : Emerson, Thoreau Whittier, Lowell, etc., offre ce caractère de n'avoir jamais cédé à cette tendance. Un critique français l'a remarqué avec justesse : « Aucun d'eux n'a jamais eu le tort d'amollir l'âme en faisant de la nature la complice de ses passions, l'écho de ses douleurs.... Sur ce point ils se dégagent du groupe des grands peintres du paysage idéal : Bernardin de Saint-Pierre, Cowper, Chateaubriand, Wordsworth, Byron, Lamartine, G. Sand, sortis de l'école de Rousseau qui lui-même, selon Lowell, dérive à son insu de Thomson, ce poète incomplet mais sincère, le premier qui essaya de rendre avec des mots ce qu'avaient fait avec des lignes et des couleurs Salvator Rosa et Le Poussin. » (BENTZON, *Le Naturalisme aux États-Unis*. Revue des Deux Mondes, 15 sept. 1887.)

violences et le désordre ne sont qu'un accident passager; que ce qui paraît lassitude ou épuisement n'est que repos et préparation d'une énergie nouvelle; qu'il n'y a pas de mort, mais seulement une transformation de la vie? C'est la leçon qu'y a lue Thomson; et il l'étend à tous les modes de l'existence quand il termine son tableau du monde par ces paroles de confiante espérance :

« Les tempêtes de l'hiver passeront rapidement,
Et un éternel printemps enveloppera toute la création[1]. »

Pour une autre raison encore il est éloigné d'une interprétation pessimiste. S'il ne verse pas dans l'illusion qui consiste à confondre l'une dans l'autre les deux moitiés du monde, il associe cependant toujours la pensée de l'homme, de ses travaux, de ses intérêts à la contemplation de l'univers. Et c'est là une préoccupation qui exclut une conclusion découragée. Pour l'observateur qui voit les choses du haut d'un dillettantisme dédaigneux, le contraste entre le monde et l'homme peut faire ressortir la faiblesse et l'impuissance de celui-ci; et le poète, le voyant écrasé sous des forces inconscientes et brutales, prend en pitié la vie et l'acteur impuissant qui s'y agite une heure. Mais tel n'est pas le sentiment qu'inspire à Thomson l'univers. Il y voit le champ fécond de l'activité des hommes; il sait que leur labeur trouve dans les choses une aide, un concours assuré, et comme une sympathie inconsciente. Il sait qu'il y a harmonie étroite entre l'être humain et cette nature où il vit, dont il vit et qui le fait ce qu'il est. Sa poésie est utilitaire, si l'on entend par là que le souvenir de l'influence des choses sur les intérêts humains y est toujours présent. — Dans le beau traité d'esthétique auquel nous avons tant de fois déjà fait allusion, Ruskin jeune s'élevait avec véhémence contre cette conception mesquine et stérile qui mêle à la contempla-

1. *Winter*, 1068, 1069. — Il y a cependant un passage des Saisons où l'on pourrait être tenté de voir une interprétation pessimiste de la vie et du monde. Le poète vient de décrire et de célébrer l'Age d'or. Il lui faut bien, quand il y compare le temps actuel, constater une décadence, et il parle de « nos âges de fer », de « cette lie de la vie ». (*Spring*, 271, 307.)

Mais ce n'est pas dans ce passage qu'il faut lire la pensée de l'écrivain. Il n'y a là que le développement d'un lieu commun et la transition établie par le poète entre deux beaux morceaux descriptifs : celui de la nature à l'âge d'or et celui du Déluge.



tion du Beau l'humiliante préoccupation de l'Utile. Mais Ruskin vieilli, relisant les pensées qu'il avait autrefois énoncées, les corrige dans ce qu'elles avaient d'exclusif et d'absolu : « A mesure que j'avance en âge les aspects de la nature qui « intéressent la vie des hommes me deviennent chaque jour « plus chers ; et j'aime mieux aujourd'hui voir un champ de « brune moisson que la plus brillante Aurore boréale [1] »…. « la jeunesse sympathise plutôt avec la joie, la plénitude et la « magnificence des choses, et les cheveux blanc avec ce qu'il « y a en elles d'achèvement, de satisfaction et de repos [2]. »

Ces sincères et profondes paroles du grand esthéticien sont une réponse à bien des reproches et à bien des dédains que l'on a opposés au poème des « Saisons ». Nous ne pouvons mieux clore qu'en les citant l'étude où nous avons tenté de déterminer les caractères de Thomson poète descriptif, et de montrer en lui un observateur et un peintre d'une franchise rigoureuse, d'une simplicité qui n'exclut ni la pénétration du regard, ni la variété des impressions, ni l'émotion de l'âme ; un artiste qui aima la nature d'un vif amour sans éprouver le besoin d'y ajouter des caractères ambitieux et incertains ; un homme enfin qui, de cette contemplation charmée, a fait passer dans son œuvre l'influence apaisante et heureuse qu'il a trouvée dans les choses [3].

1. « As I have grown older, the aspects of nature conducive to human life have become hourly more dear to me; and I had rather now see a brown harvest field than the brightest Aurore Borealis. » (*Modern Painters*, éd. de 1888, vol. I, note de la p. 84.)

2. « … The youth sympathizing more with the gladness, fulness, and magnificence of things, and the grey hairs with their completion, sufficiency and repose. » (Même volume, p. 92.)

3. Tel est bien l'enseignement qu'a su trouver dans l'œuvre de Thomson, un des plus fermes esprits du XVIII[e] siècle et l'une des plus touchantes victimes de la révolution. Mme Roland, dans la prison qu'elle ne devait quitter que pour l'échafaud, se rappelait et citait de mémoire quelques vers des « Saisons ». Ils lui apportaient, comme aurait pu le faire la nature elle-même, un réconfort et une influence apaisante. « ….. Ces vers de Thomson », écrit-elle, « que je ne répète jamais sans attendrissement :

« Pleas'd was I, in my cheerful morn of life,
When murs'd by careless solitude I liv'd,
And sung of nature with unceasing joy,
Pleas'd was I wandering throngh your rough domain,
Through the pure virgin-snows, myself as pure, etc. »

(*Mémoires* de Mme Roland.)

CHAPITRE VI

LES HORS-D'ŒUVRE MÊLÉS AU POÈME DESCRIPTIF

I

Les Épisodes.

L'admiration que mérite le génie descriptif de Thomson ne doit pas fermer nos yeux aux défauts du poème. Le premier et le plus grave est l'abus même de la description. Si variés que soient les tableaux qui se succèdent au cours de ces quatre chants, l'intérêt se fatigue un peu à suivre le panorama longuement déroulé devant nous. Il y manque le sujet principal auquel se puissent prendre notre émotion et notre sympathie : l'être humain. Il y a bien quelque part de vérité dans les jugements sévères qu'ont portés Pope sur une poésie purement descriptive « semblable à un repas où l'on ne servirait que des sauces [1] », et Swift sur les « Saisons » « dont il ne raffole pas,

1. Le mot est rapporté par Warton dans son *Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756-1782).
Comparez ces autres expressions de l'opinion de Pope :

« Who could take offence,
While pure description held the place of sense? »
(*Epistle to Arbuthnot*, 147, 148.)

« Be one poet's praise
That not in fancy's maze he wandered long,
But stooped to truth and moralized his song. »
(*Ibid.*, 336-340.)



« parce que tout y est description et qu'il n'y a pas d'action[1] ». — Thomson paraît avoir eu le sentiment de ce défaut. Il n'a pas mêlé intimement l'intérêt humain au poème; c'eût été en détruire l'originalité profonde; et du reste son génie, nous aurons à le prouver, n'était ni lyrique ni dramatique. Mais il a juxtaposé à ses tableaux de la nature un grand nombre de hors-d'œuvre divers : épisodes narratifs, développements philosophiques, historiques, scientifiques ou moraux. C'est une partie de son œuvre qui compte aujourd'hui pour bien peu dans l'estime que nous nous faisons de son talent. Elle occupe cependant une portion importante du poème, et les contemporains ne l'ont pas considérée comme moins intéressante ni moins belle que le reste. Nous ne croirons pas avec Wordsworth que ce soit là, et surtout dans les Épisodes, que le public du temps ait vu le principal mérite des « Saisons »[2]. Mais il est vrai que le poète, qui imposait aux goûts de ce public une si étrange violence par le choix et par le traitement de son sujet principal, dut rechercher les moyens de satisfaire, dans les passages accessoires, les habitudes d'esprit et les préférences consacrées de ses lecteurs.

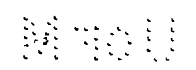
Un de ces moyens était l'introduction, au milieu des descriptions, de petits récits romanesques insérés, avec plus ou moins de bonheur, dans la trame du poème. Nous verrons qu'ils ont été une des choses qui ont le plus charmé les admirateurs et les imitateurs français des « Saisons ». La répartition dans le poème en est fort irrégulière. Ni le printemps ni l'hiver n'en contiennent; l'été en fournit deux, et l'automne un seul[3].

1. « One Thomson, a Scotchman, has succeeded the best in that way (blank verse), in four poems he has writ on the four seasons : yet I am not over fond of them, because they are all description, and nothing is doing. » (*Letter to Sir Ch. Wogan*, July 1732.)

2. Wordsworth, *Essay supplementary to the Preface to the Second Edition of the Lyrical Ballads.*

3. Cette répartition paraît à Saint-Lambert manquer d'équilibre. Chacune de ses Saisons a un épisode. Pour le Printemps ce sont les amours de Lindor et Glicère; soixante-cinq vers nous racontent comment un jeune homme augmente les richesses de son jardin pour plaire à « une jeune beauté ». S'il fallait choisir un titre à ce récit d'une singulière puérilité, ce serait « Lindor et Glicère, ou le jardinier par amour ».

Dans l'Hiver le récit est moins simple. Cent vers nous disent l'aventure extravagante d'un chasseur de chamois qui voit une avalanche recouvrir la maison où sa femme l'attend. Fou de douleur, il veut de sa bêche percer l'amoncellement des neiges et des glaces :





Le premier de ceux qui figurent dans l'été reproduit en cinquante vers une anecdote bien connue pour avoir été enregistrée dans la correspondance de Pope [1]. Elle paraît avoir été d'abord traitée par Gay dans une de ses lettres [2]. — Deux jeunes gens se réfugient sous un arbre pendant un orage, et la jeune fille est foudroyée entre les bras de son amant. — Ni Pope ni Thomson n'ont conservé la parfaite simplicité du récit de Gay. Le début du poète a bien quelques vers élégants et gracieux :

« Elle avait la douce beauté de l'aurore en sa fleur
Et lui l'éclat radieux du jour épanoui [3]. »

L'amour des deux jeunes gens est peint en quelques traits parfois délicats, et non pas toujours sans énergie :

« Chacun voyait dans son amie un autre et plus cher soi-même
Et trouvait le suprême bonheur dans un pouvoir nouveau
De donner de la joie [4]. »
« Leur vie se passait au milieu
Des champs, et tout le jour leur cœur s'épanchait en causeries,
Ou bien ils soupiraient et leurs regards disaient ce que les mots ne
[sauraient faire entendre [5]. »

« Courbé sur les glaçons qu'il baigne de ses pleurs,
. . . .
Le malheureux époux fatigué, harassé,
Poursuit un mois entier son ouvrage insensé. »

Il a perdu tout espoir quand le retour de la belle saison, faisant fondre « les glaçons entassés », lui rend sa maison et sa femme intactes l'une et l'autre.

1. Lettre de Pope à lady Mary Montagu, 1er sept. 1717. Mr. Logie Robertson suppose que c'est là que Thomson a trouvé l'anecdote, et rappelle qu'une partie des lettres de Pope fut publiée en 1726. Mais cette édition de Curll de 1726 ne contenait que les lettres de jeunesse de Pope à Cromwell.

2. La partie de la lettre de Gay qui contient ce récit a été publiée par Thackeray dans ses *English Humourists; Prior, Gay and Pope.*

3. « Hers the mild lustre of the blooming morn,
And his the radiance of the risen day. »
(*Summer*, 1175, 1176.)

4. « Each was to each a dearer self,
Supremely happy in the awakened power
Of giving joy. »
(*Sum.*, 1183-1185.)

5. « They lived
The rural day, and talked the flowing heart,
Or sighed and looked unutterable things. »
(*Sum.*, 1186-1188).

Mais d'autre part les vers ne manquent pas où se retrouve la phraséologie convenue et emphatique du temps. La jeune fille éprouve des pressentiments qui ne nous émeuvent guère :

« Sa peur croissait et ébranlait
Son être presque jusqu'à la détruire [1]. »

Céladon regarde son amante épouvantée

« Comme les anges regardent
Les saints qui se meurent [2] »,

et il l'apostrophe à grand renfort d'abstractions personnifiées :

« Ne crains rien, disait-il,
Douce innocence! ô toi qui es étrangère au péché,
Aux orages de la conscience [3]! »

« C'est assurément une protection que d'être ainsi près de toi, [et, comme je le fais,
D'étreindre la perfection [4]! »

Plus important est l'épisode de Damon et Musidora, non pas seulement par le développement qu'il prend dans le poème, mais par la popularité qu'il a aussitôt acquise et par la célébrité qui s'y est attachée. — Le jeune Damon aime Musidora, ignore que son amour est payé de retour, et se plaint, dans le coin le plus secret d'un bois, de la cruauté de sa maîtresse. La jeune femme vient se baigner à cet endroit même. Damon, muet de surprise, assiste à une scène dont aucun détail ne lui

1. « It grew, and shook
Her frame near dissolution. »
(*Summer*, 1200, 1201.)

2. « As angels look
On dying saints. »
(*Sum.*, 1202, 1203.)

3. « Fear not », he said,
« Sweet innocence! thou stranger to offence
And inward storm! »
(*Sum.*, 1204-1206.)

4. « 'Tis safety to be near thee, sure, and thus
To clasp perfection! »
(*Sum.*, 1213, 1214.)

L'anecdote fournit le sujet d'une idylle de Léonard : « L'Orage ou Nise et Silvandre ». (*Poésies pastorales*, liv. I, Idylle huitième.) Mais le poète français supprime toute complication dramatique, et fait périr les deux amants du même coup de foudre.

échappe, ni ne nous échappe. Il se décide à fuir, et jette sur la rive un billet où il invite sa bergère à se baigner en paix : il va faire le guet et écarter les promeneurs importuns. Musidora est plus sensible à la réserve qui l'a fait fuir, qu'à l'indiscrétion qui l'avait d'abord fait rester; et, sur l'écorce d'un hêtre, elle trace, avec « la plume sylvestre des amants rustiques », quelques mots de remerciements, d'aveu et de promesses peu réservées.

Tel est le sujet de ce tableau où se mêlent de façon piquante l'inspiration voluptueuse du paganisme et l'épicurisme peu délicat du XVIIIe siècle, le culte hardi de la beauté impériale et nue, et une phraséologie à la fois vertueuse et sensuelle. On a signalé, comme modèle imité par le poète, une scène du « Gentle Shepherd » de Ramsay [1]. La ressemblance n'est pas très grande. C'est bien plutôt le souvenir de la Grèce qui hante l'esprit de Thomson. C'est surtout le souvenir du poète qui, au XVIe siècle, reproduisait le plus merveilleusement l'admiration haute et purifiante de l'âme grecque pour la beauté. C'est la scène de Sir Guyon et des deux baigneuses dans le jardin d'Acrasia [2] qui a directement inspiré l'épisode. Mais l'auteur des « Saisons » n'a pas cette suprême distinction, ce grand style qui rendent les nudités de Spenser aussi nobles qu'un marbre grec. Il y a là une forme d'art dont la tradition est perdue depuis Milton, et que le XVIIIe siècle ne retrouvera pas. Thomson est de son temps, pour tout ce qui n'est pas le sentiment de la nature. Ces souvenirs de la Grèce et de la Renaissance qui remplissent le tableau du bain de Musidora, le poète les interprète avec la fidélité qu'on pourrait attendre d'un Clodion traduisant Praxitèle.

L'influence des souvenirs d'Homère et de Spenser était plus frappante encore dans la forme qu'avait d'abord revêtue l'épisode. Il ne figurait pas dans la première édition de l' « Été ». C'est dans l'édition des « Saisons » de 1730 qu'il fait son apparition. Mais alors le héros est un philosophe morose, un « stoïque » réfractaire à l'amour. Il assiste invisible au bain non pas d'une seule, mais de trois nymphes. La vue de tant

1. Dans la deuxième scène de l'acte I du poème, une paysanne propose à une autre d'aller se baigner, et celle-ci hésite de crainte que « leurs bergers » ne les surprennent.

2. *The Faerie Queene*, Bk. II, canto XII, str. LXIII et seq.

de charmes « met en fuite sa rude philosophie ». Le voilà tout d'un coup « humanisé » (tout au contraire d'Actéon qui, dans une aventure analogue, avait perdu son humanité), et il s'éprend de Musidora. Le choix faisait honneur à un ex-philosophe; c'est elle qui, dans le troublant trio, représentait la Minerve du groupe grec [1].

On peut se demander si cette version plus grossière et plus fruste n'était pas à tout prendre moins choquante que cette seconde forme sous laquelle le poète croyait assurément ennoblir et épurer son récit. L'histoire de ce farouche misogyne dont les théories sur le mariage et l'amour sont réfutées par de si singuliers arguments est d'une sensualité naïve. Mais que dirons-nous de cette héroïne qu'une réserve timide et une virginale fierté empêchent de laisser deviner son amour, et qui, vite rassurée quand elle sait que l'indiscret est Damon, trace à son adresse ces mots : « Mon bien aimé,... toi que la « fortune a trop favorisé, mais que l'amour, hélas! ne favorise « pas moins, reste comme aujourd'hui discret; le jour viendra « peut-être où tu n'auras plus à t'enfuir [2] ».

Telle qu'elle nous est présentée depuis l'édition de 1744, l'historiette eut le don de plaire aux contemporains, et, des deux côtés de la Manche, à ce public qui demandait aux poètes de lui servir à doses égales de vertueux préceptes et de hardies peintures. Le pieux Lyttelton n'y voit rien à blâmer [3]. On serait même tenté de supposer que son influence n'a pas été

1. La version première donnait une exacte contre-partie du jugement de Paris : Saccharissa y représentait Junon, Amoret Vénus et Musidora Minerve. Dix-sept vers et deux demi-vers ont été conservés dans le second tableau; il en est dans le nombre qui rappellent leur première destination :

« Nor Paris panted stronger, when aside
The rival goddesses the veil divine
Cast unconfined. »

(Le premier de ces vers a été plus tard modifié et répond à deux vers de la version définitive.)

Parmi les vers sacrifiés, on peut regretter d'heureux traits descriptifs :

« The brook ran babbling by; and sighing weak,
The breeze among the bending willows play'd. »

2. *Summer*, 1367-1370.

3. Il est vrai qu'il avait lui-même débuté dans les lettres par une traduction des *Lettres persanes*. Mais nous savons combien plus tard il était devenu moral pour lui-même et pour les autres. (Voir plus haut, p. 156.)

étrangère à la transformation qu'a subie l'épisode entre l'édition de 1738 et celle de 1744. — Damon et Musidora inspirent le motif principal au graveur qui illustre l' « Été » dans l'édition de 1738 [1]. C'est le nom de l'héroïne qui fournit le titre du premier poème consacré à la gloire de Thomson [2]. Enfin, et ce n'est pas le moindre des hommages rendus au poète, Gainsborough y trouve le sujet d'un de ses tableaux [3].

En France, Saint-Lambert reprend l'épisode, l'amplifie et le délaie en deux cent cinquante vers. Nous n'avons plus seulement un amant, mais deux. Damon est un jeune seigneur libertin,

« Comblé dans les cités des faveurs de l'amour ».

Lucas est un vrai berger,

« Des troupeaux de Damon, le jeune et beau pasteur ».

Nous voyons figurer dans le récit non seulement Lise, la Musidora du poème anglais, mais aussi son père, sa mère, le « ministre sacré » de la paroisse et la foule des villageois. L'épisode du bain est traité d'une touche brutale. Il ne s'agit plus d'un accident fortuit, mais d'une surprise préméditée. Damon, qui du reste connaît l'amour de la baigneuse pour « le jeune et beau pasteur », assiste au bain et, quand la jeune fille se prépare à reprendre ses vêtements,

« Damon vole, il s'élance et Lise est dans ses bras ».

Hâtons-nous de dire qu'il arrête là sa galante entreprise. Les supplications et les larmes de sa victime le touchent,

« Quoiqu'infecté des mœurs d'un monde corrompu ».

1. Par une inadvertance ou une infidélité assez singulières, l'artiste, W. Kent, fait figurer *quatre* nymphes. Et c'est la même gravure agrandie que reproduit l'édition in-4 de 1762, alors que le texte ne fait plus mention que d'une baigneuse.

2. « *Musidorus* : A Poem sacred to the Memory of Mr. James Thomson. » 1749. L'auteur, nous l'avons dit autre part, est Shiels.

Un autre admirateur a eu la fantaisie de représenter — en de bien mauvais vers — Thomson lui-même, la pomme à la main, invité à choisir entre les quatre Saisons. Le tableau des coquetteries de Spring est particulièrement vif. (Voir *The Monthly Review*, vol. 28, p. 398.) Voir plus haut, p. 178.

3. « Musidora bathing her feet. » (Vernon Collection.) National Gallery, 308.

Il répare généreusement sa faute, donne une ferme à Lucas, marie les deux amants « dans deux jours », et fait les frais du repas de noces où il traite tout le village. Tout le monde est ému, tout le monde est heureux, toutes les vertus trouvent leur récompense,

« Et Damon tour à tour recevait dans ses bras
Polémon et sa fille, et la mère et Lucas ».

Delille a tiré de l'épisode un tout autre parti. Il l'introduit au chant III de son poème des « Trois Règnes », — à l'occasion des propriétés et des usages de l'eau ! Il invoque le souvenir du poète anglais,

..... « et, rival des Thomsons,
Osons par un récit égayer mes leçons ».

Puis, sans dire autrement jusqu'à quel point il est redevable à son prédécesseur, il traduit entièrement et fidèlement l'épisode. Son travail est du reste un modèle de traduction facile, harmonieuse, exacte et complète. Sans presque dépasser le nombre de vers de l'original, l'habile versificateur reproduit en distiques élégants tous les détails du récit. A peine omet-il parfois un trait, comme celui de ce vers anacréontique auquel le galant abbé n'a pas dû renoncer sans un regret, et qui nous montre Musidora « conduite au bain par les amours rieurs [1] ». On sent que la traduction a été pour son auteur « a labour of love ». Avec quel plaisir il a cherché et trouvé l'équivalent français de si ingénieuses périphrases et de si voluptueuses peintures :

...... « déjà sa belle main
Sur ses jambes d'albâtre a replié la soie [2]. »

Peut-on dire plus noblement qu'une demoiselle ôte ses bas? — La description un peu vive des trésors révélés à l'indiscret berger et complaisamment détaillés au lecteur n'est pas pour

1. « For lo! conducted by the laughing loves. »
(*Summer*, 1288.)

2. « from the snowy leg
And slender foot, the inverted silk she drew. »
(*Summer*, 1308, 1309.)

effaroucher le traducteur. Mais, sans l'avoir cherché sans doute, il nous donne une peinture un peu atténuée. Son coloris est moins chaud, son modelé a moins de relief. Il semble voir un morceau de Rubens transcrit par Fragonard [1].

L'« Automne » renferme aussi un long épisode. La description de la moisson est suivie d'un récit fondé sur l'immortelle idylle de Ruth et Booz [2]. Le portrait de la jeune Lavinia, pauvre, belle et vertueuse, renferme de jolies choses gracieuses et parfois assez banales [3]; d'autres au contraire qui sont un peu contournées et précieuses [4]; et une comparaison poétique restée célèbre :

1. On en jugera si l'on compare au texte anglais des passages tels que ceux-ci :

« Jadis le beau pasteur de Troie
Dans son cœur palpitant ressentit moins de joie. »
. . . .
« Ce sein éblouissant dont le double contour
Palpite de santé, de jeunesse et d'amour;
Ces deux globes charmants qu'avec grâce compose
Un frais amas de lis que surmonte la rose! »

« Ah! then, not Paris on the piny top,
Of Ida panted stronger »....
(*Summer*, 1304, 1305.)

« And, through the parting robe, the alternate breast,
With youth wild-throbbing, on the lawless gaze
In full luxuriance rose. »

Faut-il aussi signaler un léger contresens du traducteur?

« A travers le cristal tel brille un jeune lis »,

n'offre pas une idée très satisfaisante. Delille n'a pas vu que le terme anglais « lily » désignait ici le « water lily » le nénuphar.

2. Quant aux noms, ils sont par Thomson empruntés à deux poèmes de son contemporain Welsted : « Palæmon and Cœlia », « Cleon and Lavinia ». (Vide Nichols, *Literary Anecdotes*, vol. IX, p. 34.)

Damon figure aussi dans l'idylle que Léonard appelle *L'Été* (*Damon et Daphné*; *Poésies pastorales*, Livre deuxième), mais il n'y a pas d'autre ressemblance avec l'épisode de Thomson.

3. Par exemple :

« Like the gay birds that sung them to repose,
Content and careless of to-morrow's fare.
Her form was fresher than the morning rose
When the dew wets its leaves, unstained and pure
As is the lily or the mountain snow. »
(*Autumn*, 190-194.)

4. « The modest virtues mingled in her eyes,
Still on the ground dejected, darting all
Their humid beams into the blooming flowers. »
(195-197.)

« Comme dans un vallon, au sein de l'Apennin,
A l'abri d'un cercle de montagnes,
Un myrte croît, loin de tout regard humain,
Et répand dans cette solitude ses parfums délicieux,
Ainsi s'épanouissait, fleur que nul ne voyait,
La douce Lavinia [1]. »

Ce joli passage est une des plus heureuses additions faites par Pope au texte de son ami, et Thomson accepte les six vers sans y rien modifier. Le début de l'idylle en est la partie la plus heureuse. Thomson y montre qu'à ses qualités d'énergie et de touche vigoureuse il sait aussi joindre la délicatesse et la grâce. Pope y manifeste une fois de plus la merveilleuse aisance avec laquelle il sait se mettre à l'unisson d'un talent original et d'une inspiration très éloignée de la sienne. Quant aux vers où se développe le récit proprement dit, ils offrent peu d'intérêt. On y trouve plus d'un trait de goût contestable, comme cette fin du discours par lequel Palémon offre à la jolie glaneuse ses biens, son cœur et sa main.

« Les champs, le maître, tout, belle jeune fille, est à toi,
Si aux bienfaits nombreux que ta maison
M'a prodigués tu veux ajouter ce bien,
Le plus précieux de tous, le pouvoir de te combler de bienfaits [2]. »

1. « As in the hollow breast of Apennine
Beneath the shelter of encircling hills,
A myrtle rises far from human eye,
And breathes its balmy fragrance o'er the wild.
So flourished blooming and unseen by all
The sweet Lavinia. »
(209-214.)

On a remarqué que la botanique de Pope laisse à désirer. Virgile avait plus exactement noté l'habitat du myrte : « amantes littora myrtos ».

2. *Autumn*, 290-293. Le trait, tel qu'il est, appartient à Pope. L'idée en était en germe dans le texte de Thomson (édit. de 1738), mais mal et lourdement développée :

« With harvest shining all these Fields are thine;
And if my wishes may presume so far,
Their master too, who then indeed were blest
To make the daughter of Acasto so. »

Nulle surprise que la correction de Pope ait été adoptée avec empressement. Quelques vers plus haut, Pope avait voulu supprimer un effet d'antithèse un peu analogue, mais cette fois Thomson regimbe et conserve son vers et sa pointe :

« And is when unadorned adorned the most. »
(v. 206.)

L'invraisemblance de la fable est naïve. La pauvre glaneuse dont la vue inspire dès l'abord à Palémon un violent amour, lui paraît ressembler au vieil Acasto, son bienfaiteur, dont il recherche depuis longtemps la fille, et il se trouve que Lavinia est cette fille même. Les sentiments sont d'une psychologie toute sommaire.

« Il la vit charmante, mais il ne vit pas la moitié
Des charmes que sa vue modestement baissée tenait cachés;
A ce moment même l'amour et un chaste désir
Naquirent dans son sein [1]. »

Cet amour, de naissance si subite, s'exprime en exclamations, en interrogations et en interjections continues : « Quel dommage qu'une beauté si délicate.... soit destinée aux rudes embrassements de quelque rustre grossier [2]! — O vœu romanesque, je voudrais qu'elle fût sa fille [3]! — Es-tu donc la fille laissée par Acasto [4]? — O toi, plus douce que le printemps [5]! — Il te sied mal, oh! il sied mal à la fille d'Acasto [6] », etc.

Saint-Lambert n'a pas conservé l'épisode [7]; peut-être l'origine biblique lui en déplaisait elle. Mais le récit est resté longtemps populaire en Angleterre. Goldsmith le faisait figurer parmi ses extraits choisis des beautés de la Littérature anglaise [8]; et un poète provincial y prenait la matière d'un long poème en deux chants [9]. Nous ne recommandons à per-

1. *Autumn*, 229-232. — 2. *Ibid.*, 237-241. — 3. *Ibid.*, 251. — 4. *Ibid.*, 265. — 5. *Ibid.*, 270. — 6. *Ibid.*, 282.

7. Il lui en faut un cependant pour l'Automne. Il reprend le premier épisode de *Summer*, le dépouille de tout ce qui en faisait la raison d'être, et le réduit à la plus insignifiante anecdote. Cinquante vers nous apprennent que la naïve Rosette et le jeune Lubin s'aiment, qu'un orage les effraie, qu'ils veulent rentrer chez eux, rencontrent sur leur chemin un tombeau, et en profitent pour jurer de s'aimer toujours.

8. « Selection of the Beauties of English Literature. » L'hommage ainsi rendu à l'auteur des Saisons est d'ailleurs fort diminué par cette remarque dont Goldsmith fait précéder le morceau : « Mr. Thomson, though in general a verbose and affected poet, has told this story with unusual simplicity. It is rather given here for being much esteemed by the public, than by the editor. » (*Murray's Goldsmith*, vol. III, p. 438.)

9. « *Palemon and Lavinia. A Legendary Tale.* In two Parts. Enlarged from a story in Thomson's Seasons, by DAVID MOUNTFORT, Prompter of the Theatre-Royal. Edinburgh. » 1783.

L'ouvrage est devenu très rare. L'exemplaire du *British Museum* est incomplet. Le poème est écrit en strophes de quatre pentamètres à rimes alternées. La première partie contient LVIII strophes, la seconde doit avoir

sonne la lecture de l'œuvre de Mountford. Nous reconnaissons même que sous la forme beaucoup plus brève où il paraît dans les « Saisons », le récit n'est pas un chef-d'œuvre. Thomson, avec la collaboration de Pope, ne nous a pas donné une version nouvelle à comparer au simple et pénétrant récit de la Bible. Son imitation est bien pâle à côté de la sobre esquisse où Hugo a fixé le charme grave de l'idylle juive [1].

Au total, on le voit, ces passages ne sont pas de ceux qui ajoutent beaucoup à la gloire du poète. Ils viennent moins de lui-même et de l'inspiration de son vrai génie, que de son temps et des influences qui l'entourent. Il n'a ni le talent de narration alerte et souple, ni le don dramatique qui aurait pu insuffler la vie aux personnages de ces petites scènes. Et cependant, même dans ces hors-d'œuvre, se retrouvent encore quelques traces de la personnalité vigoureuse du maître. Dans l'ampleur et la sonorité du vers d'abord. Et puis, pour ce qui regarde le plus important de ces épisodes, dans une manière à tout prendre plus large, plus robuste et plus saine, qui tranche au milieu des œuvres de ce temps. Le tableau de genre du bain de Musidora — le souvenir le plus saillant que laisse la lecture de ces passages narratifs — peut avec avantage être comparé aux scènes analogues où se complaisent la littérature et l'art du XVIII[e] siècle. Pour la morale comme pour l'art, la sensualité un peu grossière des peintures de Thomson vaut mieux que les mièvres élégances de Prior, de Parny ou de Dorat, ou que la licence à froid de Swift, de Montesquieu ou de Voltaire. Il y a dans son fait une teinte de réalisme peu délicat, mais il n'y a pas de libertinage. Et c'est peut-être un mérite que d'avoir rappelé, à l'époque où florissait Boucher, les droits et la beauté du naturel, fût-il même un peu cru.

à peu près la même étendue, à en juger par le développement atteint par le récit à la strophe L, la dernière qui figure dans l'exemplaire de la grande Bibliothèque de Londres.

1. *La Légende des Siècles. Booz endormi.* — A. Chénier semble avoir eu la pensée de traiter le même thème, témoin ce VIII[e] fragment d'idylle qu'il imite « des vers de Thomson en faveur des pauvres glaneuses ».



II

Patriotisme et Politique.

Il y a dans les « Saisons » bien d'autres développements parasites que les Épisodes. Ceux-ci étaient, au moins par quelque lien fragile, rattachés au poème descriptif. Nombre d'autres morceaux [1] ont pour seule raison d'être le désir du poète d'entretenir ses lecteurs des sujets qui occupaient alors les esprits, ou de faire une place — au second plan et derrière la Nature — à un nouveau personnage, James Thomson lui-même. Nous passerons rapidement en revue les passages où nous sont ainsi révélés les pensées de son esprit et les émotions de son cœur, les jugements de son goût aussi bien que les témoignages de sa science ou les traits de son esprit.

Le patriotisme est une des sources d'inspiration qui viennent le plus souvent alimenter ces effusions du poète. Il avait apporté d'Écosse une foi nationale sincère, et il y mêlait, nous le savons, quelque secret espoir que la politique le conduirait, comme plus d'un écrivain avant lui, à la richesse et aux honneurs. Aussi sommes-nous tentés de lui savoir gré de ce qu'il n'ait pas plus souvent encore abandonné le sujet propre de son poème pour adresser à qui de droit les tirades de son patriotisme quelquefois éloquent et souvent déclamatoire.

L'occasion en est d'ordinaire l'éloge de quelqu'un de ces hommes d'État du parti whig auxquels il était attaché par ses convictions non moins que par ses ambitions ou sa reconnaissance. Nous voyons apparaître successivement au milieu des tableaux de la nature (comme, dans les parcs alors célèbres, chaque tournant de chemin était orné d'une colonne, d'une urne ou d'un terme), les portraits de ces hommes publics, de renommée fort inégale, auxquels le poète assigne

1. Quelques chiffres préciseront l'importance relative de ces deux éléments fournis par le poème. Dans l'Hiver, qui ne renferme pas d'épisodes, sur 1066 vers, 375, soit plus d'un tiers, sont consacrés à ces développements accessoires. Le nombre en serait dans le « Printemps » de 500 vers, sur 1175, soit près d'une moitié; dans l' « Été » de 673, sur 1805; et dans l' « Automne » de 648, sur 1373.

d'uniformes et sublimes vertus : Dodington [1], Onslow [2], Argyle [3], Forbes [4], Lyttelton [5], Pitt [6], Cobham [7], Wilmington [8] ou Chesterfield [9]. — Nous n'avons guère de renseignements utiles à recueillir de ces extraits. Ce n'est pas dans les louanges extravagantes adressées à des Dodington ou à des Wilmington que l'histoire cherchera des documents sur les hommes d'État du XVIIIe siècle. Mais ce qui peut frapper dans ces panégyriques, c'est l'insistance avec laquelle l'auteur célèbre chez ses héros leur amour de la liberté, leur dévouement à la patrie, et aussi (car la plupart appartiennent à l'opposition) aux doctrines du parti whig. Le terme *patriot* revient sans cesse dans l'énumération des vertus de ces politiques. Le mot n'a pas alors la même valeur qu'aujourd'hui. Les « patriots » ce sont les partisans des droits de la nation, en contraste avec les serviteurs trop zélés du roi [10].

Mais le patriotisme, avec le sens que nous attachons à ce mot, est également présent dans ces effusions de Thomson. Le poète ressent et exprime fortement l'orgueil national de ses concitoyens et de ses contemporains. Il a le patriotisme local de l'Écossais. Il énonce avec fierté les beautés de son pays de lacs, de forêts et de montagnes; il en résume l'histoire avec enthousiasme [11]. Mais il a surtout le patriotisme britannique. A maintes reprises il exprime l'orgueil que lui inspire la grandeur de sa patrie, et qui ne va pas sans une bonne part de dédain ou de haine pour les rivaux de l'Angleterre [12]. Il demande qu'un homme d'État se lève, digne de présider aux détestinées de la patrie et qui ne souffre plus cette humiliation de laisser les bateaux hollandais pêcher dans les baies et les estuaires anglais [13]! Ce sont parfois des occasions inattendues qui font jaillir ces hymnes à la gloire de la Liberté ou de la constitu-

1. *Summer*, 21-31 — 2. *Autumn*, 9-22. — 3. *Ibid.*, 929-943. — 4. *Ibid.*, 944-949. — 5. *Spring*, 903-961. — 6. *Autumn*, 1048-1069. — 7. *Ibid.*, 1070-1081. — 8. *Winter*, 17-40. — 9. *Ibid.*, 656-690.

10. C'est le sens que le mot conservait encore dans la langue de Burke lorsque le grand orateur représentait l'administration de Pitt (1766) comme formée d'éléments hétérogènes : « patriots and courtiers, King's friends and republicans, whigs and tories, treacherous friends and open enemies, etc. » (Cité par A. T. Thomson, p. 332.)

11. *Autumn*, 878-909.

12. L'ennemi Gaulois reçoit, bien entendu, la plus forte part de ces traits. Voir par exemple : *Summer*, 428-430, et *Autumn*, 1075-1077.

13. *Summer*, 428-430.



tion britannique. La description des splendeurs de la nature aux tropiques appelle, par exemple, dans son esprit et sous sa plume, le contraste de la glorieuse liberté de l'Angleterre [1]. Ailleurs le poète ne peut observer le tableau d'un troupeau de moutons que tondent les bergers, sans célébrer avec un transport lyrique cette liberté politique à laquelle l'Angleterre doit d'être la plus riche, la plus heureuse et la plus puissante des nations [2]. — Voilà un des éléments de vie et d'intérêt du poème pour les lecteurs à qui il s'adressait. Le patriotisme de Thomson n'était pas moins sincère que son amour de la nature. L'auteur avait le droit d'inscrire dans son œuvre cette fière déclaration que « la muse...., toutes les fois que la pensée de « la patrie envahit son cœur, prend un ton plus hardi et tente « de mêler à la flamme du poète la flamme du patriote [3] ».

III

Morale. — Sentiment et Sentimentalité.

Le caractère par lequel Thomson appartient le plus complètement à son temps, c'est, avec le goût de la prédication morale, une sensibilité qui s'épanche complaisamment en toute occasion et sur tout objet. Nous savons que ce sont là des traits qui se retrouvent à peu près dans toute la littérature du XVIIIe siècle. Pas un écrivain qui n'y prêche et ne prodigue les maximes vertueuses. Les plus éloquents sont peut-être ceux que leur vie prépare le moins à ce sacerdoce, comme Pope ou Diderot. Et quelles sont les œuvres littéraires de ce temps où ne s'affirme, ne s'attendrisse et ne larmoie la chaude bonté, l'humanité pitoyable d'auteurs qui s'appellent parfois Sterne ou Jean-Jacques Rousseau? Thomson n'a pas inauguré la prédication moraliste. Sans parler d'Addison et de Steele, les satires de Young avaient avant lui fait une grande place à cette inspiration. Mais nous verrons qu'il a contribué, pour une part très notable, à établir ce règne du sentiment et de la sentimentalité qui est demeuré un des caractères essentiels du siècle.

1. *Summer*, 860-881 et seq. — 2. *Spring*, 830-848. — 3. *Autumn*, 18-22.

Toutes les occasions lui sont bonnes pour adresser à ses lecteurs quelque vertueux conseil. La scène des glaneuses, vers le début de l' « Automne[1] », et plus loin le tableau d'une inondation[2], lui fournissent prétexte pour une invitation à la charité. Le souvenir du bonheur et de l'innocence de l'âge d'or l'amène à décrire les vices des sociétés modernes et les maux qu'ils entraînent[3]. La misère des pauvres gens en hiver appelle ses protestations contre l'indifférence des hommes « orgueilleux et livrés à la dissipation » dont le plaisir est fait pour une si grande part de la souffrance d'autrui[4]. Et, dans un passage de réelle émotion malgré la langue un peu déclamatoire, il salue les hommes qui se sont voués à la réforme des prisons, à l'abolition d'une des plus criantes misères de la société de ce temps[5]. — Parmi les hautes objurgations se glissent aussi quelques conseils familiers et d'ordre plus modeste. De même que le poète flétrit l'égoïsme des riches en accents dont se souviendront Goldsmith et Rousseau, il imite, avec moins de finesse et de grâce, les sermons laïques d'Addison sur la pratique des petites vertus d'intérieur. Il s'indigne par exemple contre les paresseux qui peuvent préférer leur lit aux plaisirs réservés au promeneur matinal[6]. Et c'est un nouvel exemple à citer, moins tragique que celui de Sterne et de Jean-Jacques, du désaccord qui peut régner entre l'enseignement et la pratique chez un moraliste. — A propos de la chasse, il s'élève contre la participation des femmes à ce jeu cruel, et trace un programme des occupations, des talents, de la toilette même qui conviennent « aux beautés anglaises[7] ».

Cette chaleur d'affection que nous a fait connaître la vie de Thomson, son poème en reproduit plus d'une fois la trace. Rien de plus significatif que la différence entre les éloges, glacés malgré leurs hyperboles, qu'il adresse aux hommes d'État ou aux grands personnages dont il recherche l'appui, et ceux où il parle des amis qu'il s'est faits. On peut comparer les louanges officielles et rémunérées de lady Hertford[8], de Dodington ou de Wilmington, à celles où il célèbre Argyle, le grand seigneur écossais, qui a généreusement favorisé ses débuts, ou Lyttelton, « l'ami »[9], ou Forbes, le patron des

1. *Autumn*, 169-176. — 2. *Ibid.*, 350. — 3. *Spring*, 271-307. — 4. *Winter*, 322-358. — 5. *Ibid.*, 359-388. — 6. *Summer*, 67-80. — 7. *Autumn*, 570-609. — 8. *Spring*, début. — 9. *Ibid.*, 905-961.



premiers jours, le père d'un camarade tendrement aimé [1]. Il y a surtout un accent de profonde émotion dans les vers consacrés à des amis perdus. Tels ceux où il rend un hommage de regret affectueux à James Hammond, l'orgueil de la petite société d'écrivains et d'hommes du monde où l'a connu Thomson [2]. Ces quelques vers des « Saisons » feront plus sans doute pour assurer au gentilhomme-poète une part d'immortalité que ses froides Élégies amoureuses. Tel aussi le passage où il pleure la mort de la jeune Stanley enlevée à dix-huit ans à l'affection de sa mère et à de chères amitiés [3].

Voilà le sentiment juste, ému sans extravagance, sorti du cœur et s'adressant au cœur. Il est digne de l'homme que nous avons appris à connaître; il est en harmonie avec cette mélancolie attendrie que l'influence de la nature communique, à certaines heures, même à l'observation la plus résolument optimiste. Thomson l'a noté dans une des pages de « l'Automne ». Il vient de décrire le spectacle d'une douceur navrante qu'offre l'année à son déclin : les feuilles qui tombent lentement en cercles capricieux, ou que le vent agite et fait tomber en pluie, ou qui tapissent les allées de la forêt et font entendre un sifflement lugubre quand le vent soulève et transporte leurs amas flétris. Plus de fleurs, les derniers fruits tombent et tout prend un aspect désolé qui fait frissonner l'âme. « La voici! la voici! — Avec chaque brise arrive l'in-« fluence de la Mélancolie philosophique! Son approche est « annoncée par une larme qui jaillit soudain, par le feu des « joues... et les battements du cœur.... Mille idées et mille pas-« sions se pressent devant l'esprit — la piété,... l'amour de la « Nature, de toute la nature et surtout de la race humaine; le « grand et ambitieux désir de rendre les hommes heureux; le « soupir pour le mérite souffrant perdu dans l'obscurité [4]. »

Retenons ce mot, « l'amour de la Nature, de toute la nature ». C'est par là que le sentiment va prendre un développement excessif et mal dirigé, et verser dans la sentimentalité.

Thomson ne se lasse pas de s'apitoyer sur les souffrances des

1. *Autumn*, 944-949. — 2. *Winter*, 555-571.
3. *Summer*, 564-584. Le poète avait en outre composé une épitaphe de vingt-quatre vers pour rappeler les jeunes vertus de Miss Stanley et la douleur de sa mère.
4. *Autumn*, 1004-1029.

animaux. Pourquoi cette souffrance d'êtres inoffensifs? Vingt fois il se pose cette question douloureuse. Il s'élève contre la cruauté de l'homme qui sacrifie leur vie à ses besoins ou à ses plaisirs [1]. Il regrette cet âge d'or où n'était pas né le goût de la chair et du sang [2]. Cette cruauté le révolte d'autant plus qu'elle s'aggrave d'une noire ingratitude. Nos victimes ne sont pas seulement inoffensives; elles sont nos serviteurs et nos amis. Et alors, avec une conviction qui atténue le ridicule de l'argumentation et des hyperboles, le poète flétrit l'homme plus cruel que le loup, car celui-ci « n'a pas bu le lait de la victime qu'il entraîne bêlante, il ne s'est pas vêtu de sa chaude toison [3] ». Du reste la compassion de Thomson n'attend pas pour s'émouvoir la catastrophe causée par le couteau du boucher. Il s'apitoie sur le sort des bestiaux exposés à l'orage. Il ne peut se défendre de prêter à ces humbles frères des attitudes et des expressions tout humaines. A l'approche de la tempête bœufs et moutons « élèvent vers le ciel menaçant de « suppliants regards [4] ». Au milieu de l'hiver, le poète a vu les

1. *Spring*, 369, 370. — 2. *Ibid.*, 237.
3. *Ibid.*, 339-370.
Delille a repris ce thème. Il flétrit la chasse, et cette « lâche victoire sur d'impuissantes victimes ». Il invite les chasseurs à s'adresser de préférence aux fauves. (*L'Homme des Champs.*) Mais il a compris combien l'excès peut ici devenir puéril, et il semble bien qu'il ait en vue le paragraphe de Thomson, quand il écrit :

« Pourtant, quelque intérêt que m'inspirent vos maux,
Je n'irai point, rival du vieillard de Samos,
Répéter aux humains sa plainte attendrissante,
Je ne m'écrirai point d'une voix gémissante :
« Cruels, que vous ont fait l'innocente brebis,
. . . .
Que vous a fait l'oiseau. . . . .
Que vous a fait le bœuf? »
(*Malheur et Pitié*. Ch. I, p. 15, 16.)

Roucher n'a pas les mêmes réserves, ni le même sentiment du ridicule. Il traduit Thomson (sans le dire) dans une langue plus médiocre.

« Arrête, homme vorace, arrête : ta furie,
Des Tigres, des Lions passe la barbarie.
Jamais ces animaux dans le sang élevés
Du lait de la Brebis ne furent abreuvés;
Ils ne furent jamais revêtus de sa laine.
Le Bœuf pour les nourrir féconde-t-il la plaine?
C'est pour toi que, sans fiel, docile à l'aiguillon,
Il creuse sous le joug un paisible sillon. »
(*Les Mois*. Vol. I, chant I, p. 15, 16.)

4. *Summer*, 1124, 1125.

moutons « contempler tour à tour le ciel lugubre et la terre « brillante avec des regards de désespoir muet [1] ». Cette sympathie qui s'afflige des rigueurs de la nature garde, à plus forte raison, pour toutes les victimes de l'égoïsme humain, de la pitié et des vers. Quelques-uns sont touchants et bien venus, comme ceux où « sa muse pleure sans honte ses frères des « bosquets », « les jolis prisonniers que l'homme enferme dans « une cage étroite pour satisfaire un cruel caprice, ou dont il « pille le nid, insoucieux de la douleur qu'il cause [2] ». Mais les traits sont au contraire, trop souvent, de goût douteux. Le poète s'élève contre la pratique inhumaine d'enfumer les abeilles pour prendre le miel des ruches, et il nous montre « ce peuple heureux dans ses cellules de cire, occupé des tra- « vaux de la commmunauté, faisant des projets de tempérance « pour l'hiver et la disette, et se réjouissant de voir amassées « les amples provisions, quand soudain monte la noire fumée « étouffante qui suffoque par milliers ces insectes délicats « habitués à de plus douces odeurs [3] ».

La chasse, on le comprend, est l'objet de sa réprobation violente. Pour nous attendrir plus sûrement il nous montre successivement les souffrances de chacun des animaux. Il nous intéresse, après Pope, au spectacle du faisan atteint par le plomb. Sa description moins curieusement pittoresque et précise est plus émue et plus touchante [4]. Il ne voit pas seulement l'oiseau et son plumage éclatant, mais la somme de bonheur que représentait cette petite vie, et la couvée, ses alarmes, son épouvante. Le lièvre est à son tour l'objet d'une description dont nous avons noté ailleurs l'extrême et délicate justesse. Elle se termine par quelques vers indignés sur « cette folie « tumultueuse et cette joie discordante de la foule confuse des « chiens, des chevaux et des chasseurs, tous triomphants d'une « faible et innocente créature qui ne sait que fuir [5] ».

Le cerf est le sujet du troisième tableau dans cette descrip-

1. *Winter*, 261-263. — 2. *Spring*, 713-727. — 3. *Autumn*, 1172-1200.

4. *Autumn*, 360-378. — Pope, *Windsor Forest*, v. 111-119. Thomson n'a conservé ni le « whirring » du vol de l'oiseau, ni le « panting beats the ground », ni le « scarlet-circled eyes ». Mais il adopte l'épithète « triumphant » par laquelle Pope caractérise d'un mot le spectacle superbe de l'oiseau traversant l'air; et « varied plumes » dans l' « Automne » est un souvenir de « varying dyes » de *Windsor Forest*.

5. *Autumn*, 400-425.

tion de la chasse. Le peintre et le moraliste avaient ici un prédécesseur illustre. Nous ne nous étonnons pas de trouver dans les vers de Thomson plus d'un souvenir d'une scène célèbre de Shakespeare [1]. C'est à lui que notre poète emprunte l'épithète « sobbing [2] », et « mark his side with gore [3] », et l'idée de la dernière souffrance du pauvre animal que fuient ses frères égoïstes, et ce vers qui est presque de toutes pièces emprunté au grand dramaturge :

« The big round tears run down his dappled face [4]. »

Les souffrances même des bêtes de proie éveillent chez le poète quelque sympathie. Après avoir engagé les chasseurs à tourner leur ardeur contre le lion, le loup, le sanglier ou le renard, « le nocturne voleur », il constate l'héroïsme du bandit qui, « forcé et dur à tuer, se laisse sans une plainte « déchirer par cent gueules impitoyables [5] ». C'est là une note très moderne que ne connaissait guère la poésie antérieure à notre siècle. Le renard de Thomson n'est pas indigne d'être mentionné à côté du loup de Vigny, qui

« Sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri [6]. »

Cela suffirait sans doute à montrer que c'est bien à Thomson que revient l'honneur d'avoir, le premier depuis Shakespeare, témoigné une sympathie pour les souffrances des animaux et prononcé un plaidoyer ému en défense de leur faiblesse et de leur droit à la vie. C'est une injustice que d'attibuer à Cowper et à Burns le mérite de cette compassion et de ce rappel à l'humanité [7].

1. *As You like It*, acte II, sc. I, du vers 21 à la fin de la scène.
2. « The sobbing deer », v. 66.
3. « Have their round haunches gored », v. 25.
4. « ...... And the big round tears
Coursed one another down his innocent nose. »
(Vers 39, 40.)
5. *Autumn*, 490-492.
6. *La Mort du Loup*, Poésies diverses.
7. M. Angellier, si exactement informé d'ordinaire, a commis cette injustice. (*Essai sur Burns*, vol. II, p. 350, 351.) — Le mérite de Burns ne souffrira pas d'ailleurs de cette réparation faite à un écrivain qu'il aimait. Chez le poète paysan le sentiment ne tourne jamais à la sensi-

Mais notre poète ne s'arrête pas là, et sa protection, bien plus bas dans l'échelle, descend jusqu'aux créatures les plus humbles, les plus méprisées. S'il parle de la pêche, il condamne l'emploi de l'appât vivant. « Que sur ton hameçon le ver « torturé n'agite pas ses anneaux dans une douleur convul- « sive[1]. » Ici encore le souvenir de Shakespeare s'impose à nous. Il avait déjà — et peut-être avant Thomson était-il le seul parmi les poètes de l'Occident — pensé et dit que l'homme n'a pas le droit d'infliger la souffrance à la moindre créature.

Le pauvre insecte que nous écrasons sous le pied,
Éprouve dans la souffrance de son corps une agonie aussi cruelle
Que celle du géant qui meurt[2].

Il est vrai que, par une inconséquence assez commune, Thomson n'étend guère au poisson la pitié que lui inspire le ver. Il a bien un mot de compassion pour « le misérable faible, « inerte et sans plainte, de la poitrine duquel il faut arracher « l'hameçon »; mais sa nature d'Écossais et de pêcheur l'emporte; il prône et recommande la pêche — à condition de n'employer que des mouches artificielles[3].

blerie. Il s'y mêle presque toujours un grain d'ironie ou de malice qui le sauve de la puérilité, et lui permet d'étendre, en demeurant touchant et sincère, sa pitié jusqu'au « pauvre vieux Nicholas ». — Burns a trouvé l'exacte mesure dans cette expression de la sympathie de l'homme pour les créatures inférieures. C'est l'émotion sobre d'une tristesse à demi souriante, qui reste à égale distance des attendrissements larmoyants de Thomson, et de la rhétorique déclamatoire de Victor Hugo dans des pièces comme l'*Ane*, le *Cochon*, etc.

1. *Spring*, 387, 388.

2. *Measure for measure*, acte III, sc. I, vers 79-81.

« And the poor beetle that we tread upon,
In corporal sufferance finds a pang as great
As when a giant dies. »

3. *Spring*, 390, 391. Il pourrait bien y avoir là un souvenir de Gay, dont les *Rural Sports* présentent avec le poème de Thomson des affinités qui n'ont pas été suffisamment remarquées.

« Around the steel, no tortur'd worm shall twine,
No blood of living insect stain my line.
Let me, less cruel, cast the feather'd hook
. . . .
And with the fur-wrought fly delude the prey. »
(*Rural Sports*, Canto I, v. 265-270.)

Cette subtile distinction, cette sensibilité qui s'exalte en faveur du ver, et ne s'émeut pas pour le poisson, avait attiré à Gay une boutade de Swift

L'auteur des « Saisons » a donc une part et une part importante au retour du sentiment dans la poésie, et à l'établissement aussi de cette forme d'affectation qui, sous le nom de sensibilité, va sévir pendant près d'un siècle sur la littérature de l'Europe. Faudra-t-il de ce chef le condamner? Il semble qu'on doive lui tenir compte d'une réelle sincérité qui perce sous les exagérations d'une rhétorique parfois emphatique. C'est, au demeurant, un noble rôle qu'il assigne à la Muse, quand il l'invite à prendre courageusement la défense des petits, des faibles, des victimes impuissantes et muettes, de tous les êtres qu'il nomme ses frères parce qu'ils ont comme lui le pouvoir de sentir, d'aimer et de souffrir. S'il l'applique, ce beau nom, aux oiseaux chez qui les poètes se sont plu à constater une commune mission de chants [1], nous savons que son cœur l'étend à tout ce qui a vie. Thomson annonce et prépare ici l'un des plus nobles « motifs » inspirateurs de la poésie moderne, celui qui a dicté tant de beaux vers non seulement à Cowper et à Burns, mais aussi à Coleridge et à Wordsworth [2] et que Shelley a ainsi formulé :

« Terre, océan, air, fraternité chérie,
. . . .
N'est-il pas vrai que jamais je n'ai sciemment blessé
Ni un oiseau brillant, ni un insecte, ni un inoffensif animal,
Mais que toujours j'ai aimé ces êtres, mes frères [3]? »

Sans doute cette sympathie étendue à tant de choses peut devenir puérile. Chez plus d'un « le sentiment » va cesser d'être

que Leigh Hunt fait figurer dans ses conversations de Pope et de Swift : « Mr. Gay, vous êtes le seul pêcheur que je connaisse qui ait une idée dans la tête; et de toutes vos idées, c'est la seule qui ne mérite pas que vous l'ayez. » (Voir Leigh Hunt, *Table Talk.*)

1. « Be not the muse ashamed, here to bemoan
Her brothers of the grove. »
(*Spring*, 701, 702.)

2. Par exemple dans the *Tale of the Ancient Mariner*, dans *Hartleap Well* et dans *The white Doe of Raveloe.*

3. « Earth, ocean, air, beloved brotherhood!
. . . .
If no bright bird, insect or gentle beast
I consciously have injured, but still loved
And cherished these my kindred.... »
(*Alastor.*)

une émotion, pour ne rester qu'une grimace. Mais cette affectation même ne vaut-elle pas mieux encore que l'affectation d'une insensibilité où beaucoup croient prouver une force et une supériorité [1] ? La raison avait eu son long règne. On avait vu les plus grands penseurs, en France, en arriver, par d'ingénieuses déductions, à nier chez les animaux toute faculté de sentir. Les philosophes anglais fondaient volontiers leur morale ou leur politique sur l'égoïsme ou sur les pires instincts, ceux-là seuls leur semblant partie essentielle de l'âme humaine. Ce n'est pas une gloire méprisable pour Thomson que d'avoir, un des premiers, rappelé les droits du sentiment et protesté contre une véritable mutilation de la nature humaine. Nous avons connu depuis un autre goût et une autre attitude de grandes écoles littéraires. C'est peut-être pour nous une raison de voir avec plus d'indulgence l'émotion et même la sensiblerie de Thomson et des écrivains qui l'ont suivi. On peut trouver leur puérilité moins déplaisante et moins contraire à la vérité de l'âme humaine que l'irritante et orgueilleuse sécheresse de certaines écoles très modernes.

IV

Philosophie.

Nous avons dit que, dans les « Saisons », la représentation poétique du monde ne procède d'aucun système religieux ou philosophique. Il n'est pas moins vrai cependant que le poème renferme l'exposé d'opinions doctrinales auxquelles l'auteur attachait assurément une grande importance. Il était, depuis l'université, resté enthousiaste des hautes spéculations de la pensée. Les problèmes de la métaphysique se posaient devant lui non seulement à l'occasion de ces réflexions morales dont nous parlions dans les pages précédentes, mais aussi comme le terme de sa longue observation de l'univers matériel. Il nous a dit lui-même quel charme il trouvait à poursuivre, avec quelques amis, la solution de ces grandes questions. Durant les

1. On peut lire sur ce sujet une page spirituelle de Oliver Wendell Holmes, dans *The Poet at the Breakfast-Table*, V, p. 125, 126.

loisirs des soirées d'hiver, on se demandait, dans la petite maison de Kew-foot Lane, « si la structure immense de l'univers fut tardivement évoquée du monde de la Nuit, ou si elle jaillit éternelle de l'éternel Esprit; quelle est sa vie, quels sont ses lois, son développement et sa fin [1] ». Thomson célèbre avec chaleur les beautés et les joies de la philosophie : elle défend les hommes éclairés de l'esclavage des superstitions, de la « foi mystique » et de « l'étonnement aveugle »; elle leur assure les jouissances divines du savoir [2]. Et, apostrophant la noble science elle-même, la « Philosophie sereine,.... source jaillissante de vérité », il termine l' « Été » par une longue énumération des bienfaits dus à ces efforts de l'esprit vers le vrai absolu, auxquels il rattache toute science, toute civilisation et tout progrès [3].

Quelle est donc la doctrine du poète? Il n'est pas très facile de lier à un système nettement précisé les nombreuses expressions qu'il donne successivement à sa pensée. Les professions de foi panthéiste abondent : « Quel est cet esprit puissant...? « Quel est-il, sinon Dieu, qui, esprit partout présent, énergie « incessante, pénètre, dirige, supporte et meut le monde « entier [4]? » — « La Raison remonte jusqu'à Celui, Essence pro- « ductrice du monde, qui seul possède l'être [5]. » — « En toi, « Printemps charmant, et dans tes douces scènes, on voit le « Dieu souriant [6]. » — Le début de l'Hymne final est aussi très explicite : « O père Tout-puissant, toutes ces saisons, « dans leurs changements, ne sont que le Dieu manifesté « diversement. Tu remplis l'année dans ses révolutions. C'est « ta beauté qui s'avance dans le Printemps charmant, c'est « ta tendresse et ton amour [7], etc.... » On comprend que des affirmations aussi catégoriques de la doctrine aient paru contraires à l'orthodoxie; que Lyttelton ait voulu atténuer la netteté de ces professions de foi [8]; que Gibbon et Dugald-

1. *Winter*, 375-378. — 2. *Summer*, 1711-1729.

3. *Summer*, 1730-1805. — Ce caractère de poète philosophe est un de ceux que signale Voltaire chez Thomson dans sa lettre à Lyttelton : « Mr. Thomson was a true philosophical poet.... I think without a good stock of such philosophy, a poet is just above a fiddler who amuses our ears but does not go to our souls. » (Lettre du 17 mai 1750 n. st.)

4. *Spring*, 848-865. — 5. *Summer*, 1746-1748. — 6. *Spring*, 860, 861. — 7. *Hymn*, 1-20.

8. Il proposait de supprimer l'« Hymne », d'en conserver seulement quelques vers et de les verser dans le corps du poème.

Stewart [1] aient signalé les « Saisons » parmi les œuvres qu'inspire la philosophie panthéiste. Mais on peut d'autre part opposer aux extraits cités plus haut bien des passages qu'il serait malaisé de concilier avec eux. Le poète de la Nature en était venu à cette conception — demeurée sans doute assez vague en son esprit — que le monde est un être, que toutes les créatures participent de la vie universelle, que l'esprit ou le génie humain est un reflet ou une manifestation de l'Être universel [2], que l'univers visible ou moral et l'esprit divin sont indissolublement liés et n'ont qu'une même existence. Mais, soit persistance presque inconsciente de l'ancienne foi religieuse et des enseignements de l'école, soit concession prudente aux doctrines orthodoxes, notre panthéiste mêle à ces vues plus d'une invocation au Dieu personnel et providentiel des spiritualistes et des chrétiens :

« Comment oserai-je essayer de le chanter, lui qui est la « Lumière même.... dont un seul sourire, à l'aurore du temps, a « rempli d'une clarté débordante toutes ces lampes du ciel [3]? » — « Père de la Lumière et de la Vie! Toi qui es le Bien suprême, « ô apprends-moi ce qui est bien.... Sauve-moi de la folie, de « la vanité et du vice [4].... »

Parfois aussi les deux conceptions se mêlent dans un même passage. Dans « la complexe multitude des merveilles incessantes » la philosophie, dit-il, lui permet « de concevoir jus« tement l'Être unique, celui qui n'eut qu'à dire un mot pour « que toute la nature alors s'animât [5] ». — Le « Printemps » a aussi un passage dont le début est de pur panthéisme, et la fin d'un irréprochable déisme : « Salut, source de l'être! Ame « universelle de la terre et du ciel, Présence Essentielle, « salut!... toi qui de ta main de maître as touché l'Univers « immense et l'as rendu parfait.... A ton ordre le soleil du « printemps éveille la sève engourdie [6].... » — Du même

1. Dissertation préliminaire, servant de préface à la première édition de l'« Encyclopédie Britannique », p. 147.

2. *Winter*, 594-597. Aussi *A Poem to the Memory of the Lord Talbot*, 21-23; et *On the death of Mr. Aikman*, 11, 12.

3. *Summer*, 175-191.

4. *Winter*, 216-222. C'est ce passage que cite, dans une lettre dramatique, une des femmes que Burns a aimées et fait souffrir. On trouvera cette lettre traduite dans le travail de M. Angellier, t. I, p. 346.

5. *Summer*, 1785-1788. — 6. *Spring*, 555-570.

double caractère étaient ces vers des premières éditions qui ont disparu après 1738. L'exemplaire de Mitford nous les montre barrés et condamnés. Mitford suppose que c'est à cause de leur saveur de panthéisme. En réalité si quelques termes se prêtent à cette interprétation, le passage semble au total suggérer plutôt l'idée d'une Providence personnelle et indépendante de la Nature : « Le soleil et la lune... sont un rayon de « lui. Un signe de sa tête produit le calme. C'est sa colère « qui s'exhale dans la tempête,... le Tonnerre est sa voix, « et le rouge Éclair l'épée rapide de sa justice. [1] »

A cette conception d'un panthéisme un peu flottant, Thomson ajoute une idée qui lui est chère. La doctrine pythagoricienne a pour lui un attrait puissant. Elle est en parfait accord avec cette aversion — théorique — pour la nourriture animale que nous relevions dans un chapitre précédent. Elle donne en outre satisfaction à ce désir de croire à une vie au delà de la tombe, à ce vague besoin de spiritualité mystique qui survit souvent à la perte de la foi religieuse.

« Il suffit que nous ayons touché légèrement ces nombres « du sage de Samos. Le ciel... nous a, dans sa volonté parfaitement sage, fixés en un état qui ne doit pas encore s'élever « à la pure perfection. Et qui sait comment, s'élevant à une « vie plus haute, l'échelle vitale monte de degré en degré [2]? »

Les rêves de notre poète imaginent, en même temps qu'une transmutation des âmes d'un être vivant à un autre, un transport ou une résurrection dans des mondes successifs. Il veut, « entraîné par l'espérance dans les obscures régions de « l'avenir, prévoir, grâce à la ferveur de sa pensée, ces scènes « de bonheur et de splendeur où l'esprit, dans un développement sans terme et une ascension infinie, s'élève d'une condition à une autre et d'un monde à un monde nouveau [3] ».

C'est une doctrine à laquelle il revient volontiers, même en dehors de son grand poème. Dans son beau morceau sur la mort de Newton, il exprime l'hypothèse, et suppose que son héros erre parmi ces mondes dont il a pénétré les secrets [4]. — Plusieurs années après, nous le trouvons encore attaché au même dogme. Il écrit à son ami Cranstoun, en réponse à une

1. Dans l'édition de 1738, de 805 à 820.
2. *Spring*, 370-377. — 3. *Winter*, 603-608. — 4. Vers 187 et 194.

lettre où celui-ci lui a appris la mort de son frère, John Thomson : « ... Une chose dont je suis assuré, c'est que la vie « à venir vaudra mieux que celle-ci, et ainsi de suite à travers « l'infinie succession des états futurs. Chacun s'élève au-dessus « des précédents, et tous manifestent éternellement l'infinie « bonté. Mais tout cela tient à un système qui ne convient pas « peut-être au milieu dans lequel vous vivez, et qu'il serait « trop long d'expliquer dans une lettre [1].... »

Au moment où il écrivait ces lignes, il travaillait à son grand poème de « La Liberté », et il y réserve une place à une nouvelle exposition de sa doctrine favorite. La troisième partie du poème contient en effet une digression assez inattendue où l'auteur exprime une fois de plus son admiration de Pythagore et de sa philosophie. Après avoir rappelé les recherches astronomiques du sage, il ajoute : « Instruit par ce « spectacle, il se forme une noble idée du Dieu qui donne à « tout le mouvement et la forme.... Il enseigne que la flamme « inextinguible de la vie passe tour à tour de la brute à « l'homme et de l'homme à la brute en un cycle éternel.... « Doctrine de vérité parfaite, si le maître avait vu que cette « chaîne de la vie monte toujours : s'il avait vu, non pas un « cercle uniforme, mais un ensemble qui toujours s'élève [2]. »

Voilà la partie originale des opinions de Thomson. Mais cette doctrine de poète, il l'expose en poète. Nous savons de quel enthousiasme elle l'inspire; mais il ne nous a pas dit sur quels arguments il appuie sa croyance. Quant à son panthéisme, il n'avait pas, comme sa foi à la métempsycose, le caractère d'un paradoxe piquant. C'était la doctrine métaphysique de Pope, celle au moins que lui avait dictée Shaftesbury [3]. Si elle se montre plus arrêtée, plus chaleureuse surtout chez Thomson,

1. Lettre du 20 oct. 1735.
2. *Liberty*, part III, 32-70.
3. Thomson a d'ailleurs lui-même exprimé son respect et son admiration pour Ashley Cooper, 3e comte de Shaftesbury. Voir *Winter*, 1551-1555. — Le panthéisme de Shaftesbury ou de Pope n'est pas du reste une doctrine choisie pour ses mérites propres. C'est surtout une des formules par où s'exprime chez eux le sentiment d'une harmonie parfaite dans la création; c'est l'optimisme qui se retrouve sous cette forme métaphysique.

Quant aux vers de Pope qui énoncent la doctrine, ils sont nombreux dans l'*Essay on Man*. Contentons-nous de rappeler ce distique :

« All are but parts of one stupendous whole,
Whose body Nature is, and God the soul. »

c'est que toute poésie de l'univers a une tendance à voir dans la divinité l'âme des choses [1]. Ce genre évidemment s'accommode, mieux que la poésie didactique ou morale, d'un système qui aboutit à l'apothéose de la nature. L'auteur des « Saisons » cependant n'a pas trouvé d'inspiration très heureuse dans cette doctrine demeurée en son esprit incertaine et nuageuse. La poésie philosophique n'est pas son fait. Il n'y a pas dans sa langue cette ferveur contenue qui a permis à Dryden, par un phénomène presque unique, de traiter en grand poète des thèses de philosophie ou de politique.

Thomson est plus heureux dans les vers de sentiment purement religieux. Quand, oublieux des subtilités métaphysiques où il lui arrive de se perdre, il se laisse entraîner à une effusion de piété, pour adorer la puissance suprême, force immanente et essence unique, ou au contraire Dieu créateur et Providence tutélaire, alors il trouve des accents d'une éloquence enflammée qui ne sont pas indignes de Milton. Tels sont quelques-uns des passages rappelés plus haut [2]. Tel est surtout cet « Hymne » qui tout à la fois résume le tableau de la nature et fait de la Création entière un chœur magnifique de joie reconnaissante.

Ici sans doute il convient de mentionner les quelques analyses psychologiques qui se rencontrent dans le poème. Il ne s'agit pas d'une étude des passions traitée à la façon des dramaturges. La seule part faite par les « Saisons » à cette forme d'art, nous l'avons rencontrée dans les épisodes, et nous avons dû noter alors de quelle faible valeur sont ces peintures de l'amour. Mais dans d'autres parties de l'œuvre se montre une tentative d'analyse scientifique de passions, méthodiquement poursuivie et exposée [3]. C'est, dans le « Printemps », la peinture de l'amour naissant, l'étude des manifestations diverses

1. Ce n'est pas seulement Virgile qui nous en fournirait la preuve :

« Spiritus intus alit, totamque infusa per artus,
Mens agitat molem, et magno se corpore miscet »;

le plus chrétien des poètes, Cowper, a écrit :

« There lives and works
A soul in all things, and that soul is God. »

2. *Summer*, 175-191, 1782-1788; *Winter*, 216-222; *Spring*, 555-570.

3. Un passage de l' « Été » expose même et la méthode, et l'objet, et les limites de la science qui étudie les phénomènes de l'esprit. (*Summer* 1782-1789.)

de ce sentiment et des transformations qu'il peut subir. Nous voyons exposé l'amour chez la jeune fille [1], puis chez le jeune homme — avec force recommandations morales à l'un et à l'autre sur les dangers qui les menacent [2]. Alors viennent les maux et les tourments de l'amour, les souffrances de l'amant séparé de sa maîtresse [3]. Puis les déviations de l'amour; la jalousie [4], « cette peste qui teint tout en jaune [5] ». Enfin un tableau des félicités de l'amour honnête, du mariage et de la famille [6].

Nous n'arrivons guère à goûter les passages que ces thèmes ont inspirés au poète. Sa langue y paraît trop souvent boursouflée. Sa large et sonore période ne se prête pas heureusement à l'analyse des fines et délicates nuances de la vie du cœur. Dans la peinture des transports violents il arrive vite à l'hyperbole déraisonnable. S'il s'agit de l'amant que torture l'absence de celle qu'il aime, « son âme ravie vole bien loin jus- « qu'au sein imaginaire de sa belle, ne laissant derrière elle « que l'image d'un amant immobile [7] ».

Hyperbole et banalité, tels nous paraissent être aujourd'hui les deux caractères principaux de ces observations et de ces descriptions. S'il fallait y chercher une trace du tempérament individuel du poète, peut-être pourrait-on la trouver dans la conception qu'il s'est faite de l'amour chez les jeunes filles. Nous savons, par sa vie, qu'il a su comprendre l'amour sous une forme très pure et très haute [8]. Mais quand il peint les émotions d'une jeune fille qui aime, si touchante et si chaste qu'il veuille la figurer, ses descriptions ont quelque chose de lourdement appuyé, de sensuel et d'indélicat.

« Les désirs soulèvent son sein en palpitations violentes; « un désordre délicieux envahit ses veines, et toute son âme « qui s'abandonne est amour. Son amant détourne ses yeux « de ce regard ardent, tout plein lui-même des chers et « puissants transports, et pâmé de langueur [9]. »

1. *Spring*, 962-981. — 2. *Ibid.*, 982-994. — 3. *Ibid.*, 995-1072. — 4. *Ibid.*, 1074-1111. — 5. « The yellow tingeing plague » (*Ibid.*, 1082). — 6. *Ibid.*, 1112-1175. — 7. *Ibid.*, 1019-1021. Voir encore 1091-1095.

8. Il a su aussi dire quelle est la noblesse morale de ce sentiment :

« That noble wish, that never-cloyed desire,
Which, selfish joy disdaining, seeks alone
To bless the dearer object of its flame. »
(*Ibid.*, 290-293.)

9. *Ibid.*, 967-972.

« Un parfum puissant, exquis comme l'haleine de Mai
« quand, après s'être épandue sur les violettes, elle arrive à la
« bergère pâmée d'amour, qui doucement entend son berger
« haletant s'approcher pour se glisser dans ses bras [1]. »

Nous avons relevé plus haut la teinte de sensualité un peu grossière qui se mêle aux peintures de femmes qu'a tracées Thomson [2]. C'est le même caractère qui reparaît ici. Il ne mérite pas un blâme très sévère. Rappelons-nous quelle licence moins franche, moins naturelle et moins inoffensive autorisaient les mœurs et les exemples de ce temps. Nous comprendrons que les contemporains de Thomson n'aient vu dans son poème rien que la plus rigide moralité. Longtemps après sa mort c'était un grand écrivain français et une femme qui admirait à la fois la pureté de l'enseignement et la beauté poétique des peintures de l'amour dans les « Saisons ». « Les vers de Thomson me touchent plus que les sonnets de Pétrarque [3] », disait Mme de Staël. Et dans une autre partie du même ouvrage : « Est-il une plus délicieuse peinture de l'amour dans « le mariage que les vers qui terminent le premier chant de « Thomson sur le Printemps [4] ? »

1. *Autumn*, 515-518.

2. Nous avons parlé du bain de Musidora et des peintures indiscrètes du poète. Dans le même chant, voici :

« ...... the ruddy maid
Half naked swelling on the sight. »
(*Summer*, 355, 356.)

Et dans l'Automne :

« Her every charm abroad, the village toast
Young, buxom, warm, in native beauty rich,
Darts not unmeaning looks. »
(*Autumn*, 1226-1228.)

Ses statues de bronze n'ont pas moins que les marbres qui figurent les jeunes filles d'Angleterre ce caractère de beauté pleine, épanouie, un peu matérielle :

« His brother Niger too, and all the floods
In which the full-formed maids of Afric lave
Their jetty limbs. »
(*Summer*, 822-824.)

3. *De la Littérature*, préface de la 2e édition.

4. *Ibid.*, chap. xv. « De l'Imagination des Anglais ».

V

Science.

Les sciences naturelles, non moins que la philosophie, avaient eu pour Thomson un attrait qui survécut à ses années d'Université. Sa poésie y a plus d'une fois trouvé une inspiration heureuse. Le poème sur la mort de Newton montre avec quel succès son vers et sa langue se prêtaient à l'exposé des grandes hypothèses de la science. Les « Saisons » renferment de nombreux passages où l'auteur mêle à ses descriptions pittoresques le souci d'une explication scientifique. Non pas du reste que le poète oublie son véritable rôle et se place, pour observer la nature, au point de vue qui convient au savant. Les explications et les investigations de la science ne viennent pas plus que les spéculations de la métaphysique troubler sa claire vision des choses. C'est en artiste et en poète qu'il contemple le monde. L'intérêt qu'il prend aux réponses fournies par la science vient s'ajouter chez lui à l'observation directe des apparences, sans dénaturer l'émotion qu'il éprouve ni l'expression qu'il nous en donne. Tout au plus pourrait-on relever quelques rares passages où une confusion s'est établie entre les deux personnages, et où le pseudo-savant vient faire tort au poète. Il lui arrive par exemple, dans un accès de fervente curiosité, de prononcer tel souhait où l'artiste eût dû voir une profanation. Il voudrait pénétrer le secret de la formation des sources, et s'écrie : « O génie de la science,... mets « à nu la montagne; révèle sa structure secrète aux yeux « étonnés! arrache aux Alpes leur fardeau de sapins; arrache « au Taurus l'énorme et encombrant vêtement de ses bois « affreux [1].... »

Inutile de dire que ces notions scientifiques ne sont pas toujours telles que le savoir moderne les puisse accepter. Elles reproduisent les connaissances d'alors telles que pouvait les embrasser un esprit avisé, volontiers hardi dans ces matières, acceptant d'enthousiasme les hypothèses des derniers arrivés

1. *Autumn*, 779-781.

et des plus entreprenants parmi les chercheurs. Les différentes découvertes de Newton dans le domaine des sciences naturelles sont rappelées en plusieurs passages des « Saisons », indépendamment du brillant exposé qui en est fait dans le poème consacré à l'illustre savant. S'il y a là même une part aujourd'hui condamnée, à plus forte raison les erreurs se rencontrent-elles dans les occasions où l'écrivain ne s'appuie pas sur la haute autorité d'un Newton. Dès le début du « Printemps » l'auteur, après tant d'autres poètes — et il ne devait pas être le dernier, — fait du mois de Mai le temps des roses. Il croit que le « mildew » est causé par le brouillard [1]. Il explique la formation des saisons par une pure fiction poétique [2]. Il répète, après Virgile, que le taon vit en troupes [3]. Il enregistre la commune erreur que les oiseaux brillants des tropiques ne puissent être d'aussi ravissants chanteurs que les oiseaux de nos climats [4]. Ses explications de la formation des orages et de la nature de la foudre ont le tort de venir quelque vingt ans avant les travaux de Franklin [5]. Il ne devait pas lui-même croire avec beaucoup de conviction que la peste soit due à l'influence des étoiles [6]. Il s'est trompé en supposant que c'était le mâle du ver luisant qui avait le pouvoir phosphorescent que l'on sait [7]; ce que les naturalistes de son temps prenaient pour une lanterne, ceux du nôtre y voient un phare, le phare de Héro. Les hirondelles ne sont pas engourdies pendant l'hiver [8], et sa sympathie pour les jolis oiseaux aurait été accrue s'il avait mieux connu leurs mœurs. Pour aucune de ces erreurs on ne songera à lui tenir rigueur. Pour quelques autres on est tenté de se féliciter qu'il se soit trompé. N'est-ce pas une heureuse fiction qui lui fait supposer que le soleil, dont Newton vient de décomposer les rayons, forme et colore directement les diverses pierres précieuses dans les profondeurs de la terre [9]? le tournesol, nous

1. *Spring*, 119. — 2. *Ibid.*, 316 et suiv.
3. *Summer*, 498, 499. Cf. Virgile :

« Plurimus Alburnum volitans, cui nomen asilo
Romanum est, Graii œstrum vertêre vocantes. »
(« Géorgiques », liv. III, v. 147, 148.)

4. *Summer*, 738-740. Sur ce sujet on lira avec intérêt quelques pages charmantes de J. Burroughs, *English and American song-birds*, in *Fresh Fields*, p. 159.
5. *Summer*, 1005-1016. — 6. *Ibid.*, 1064. — 7. *Ibid.*, 1683. — 8. *Autumn*, 836-847. — 9. *Summer*, 140-159.

assure-t-on, ne suit aucunement les mouvements du soleil. Les poètes continueront, je le crains, toutes les fois qu'ils le jugeront à propos, de lui faire « tourner vers l'astre son sein enamouré [1] ». A défaut d'une explication plus certaine des fonctions de la comète, il ne nous déplaît pas de rêver avec Thomson que ce sont « des soleils alimentant la vie de mondes lointains [2] ». Et s'il a tort de penser que les fils de la Vierge soient une condensation de la rosée [3], qui voudrait détruire cette erreur pour se rappeler que ces fils chers aux poètes sont le produit et le moyen de locomotion de je ne sais quelle araignée?

Parfois aussi l'auteur des « Saisons » fait plus qu'enregistrer les croyances de son temps. Il affirme que les diverses planètes sont habitées [4]. Elles sont les séjours de nos âmes dans leurs transmigrations successives. C'est un rêve pour lequel le poète n'a pas à solliciter l'indulgence. Mais il a voulu aussi, dans un ordre de faits où le contrôle est moins impraticable, échafauder sa petite théorie scientifique. La chose n'a pas été sans l'entraîner dans d'assez singulières aventures. L' « Automne » nous présente une étude et une explication des sources [5]. Les sept premiers vers du passage contiennent un exposé conforme aux données de la science. Puis vient l'énoncé d'une autre hypothèse; treize vers sont employés à la présenter, et vingt-six autres à la réfuter. La complication s'explique ainsi : l'auteur adopte dans la leçon définitive la théorie que dans les premières éditions il déclarait insuffisante, et il réfute alors abondamment celle qui l'avait d'abord séduit. La tâche était pour le poète de conserver dans ses vers les deux théories alternativement déclarées vraies et fausses, et d'y ajouter une réfutation d'abord inutile. Il faut avouer qu'il s'est mal tiré de l'embarras où il s'est mis.

Une autre tentative assez ambitieuse est celle qui nous explique le phénomène de la congélation. Thomson, selon la doctrine alors courante, la croit produite par « des myriades « de petits sels crochus, ou bien en forme de doubles coins, et « répandus à l'infini dans l'eau, la terre et l'éther [6] ». C'est une hypothèse qui avait chance de lui plaire. Il est apparent qu'il aime ces théories qui mettent l'esprit en présence de nombres

1. *Summer*, 216, 217. — 2. *Ibid.*, 1723-1729. — 3. *Autumn*, 1211, 1212. — 4. *Winter*, 104-106. — 5. *Autumn*, 736-835. — 6. *Winter*, 718-720.

infinis et de prodigieuses grandeurs. Cette idée d'une multitude de cristaux invisibles emplissant l'univers avait séduit son imagination, comme l'idée du voyage mystérieux des gouttes d'eau de la mer aux montagnes à travers les sombres immensités des roches. Une fois au moins la même tendance de son esprit le sert plus heureusement. Il y a comme une vue prophétique des enseignements les plus récents de la science dans les vers où il célèbre la prodigieuse fécondité de la nature et l'inépuisable multitude des organismes infiniment petits. « Au-dessous des insectes, par d'infinis degrés, quelles espèces « innombrables descendent et finissent par échapper même à la « vision du microscope ! La vie fourmille dans toute la nature; « c'est une masse merveilleuse d'êtres vivants ou d'atomes « organisés qui n'attendent que le souffle de vie [1].... »

Voilà comment le grand poème descriptif donnait en même temps quelque satisfaction à ce besoin de savoir, à cet amour passionné du vrai qui est un des titres d'honneur du XVIII[e] siècle. Les parties des « Saisons » que nous venons de rappeler devaient avoir pour les contemporains de Thomson une valeur et un intérêt qu'il nous est assurément difficile aujourd'hui d'imaginer fidèlement.

VI

Jugements littéraires.

Nous aurons enfin achevé de passer en revue les principaux éléments d'intérêt ajoutés par le poète à ses descriptions de la nature, si nous signalons les jugements qu'il a portés sur quelques grands écrivains, et les rares passages où sa muse, d'habitude grave et un peu guindée, se détend et s'abandonne aux saillies de l'esprit ou de l'humour.

Thomson est très sobre d'appréciations sur les poètes ses contemporains. Il faudrait excepter le passage où il parle de James Hammond. Mais, on a pu le voir par ce que nous en avons dit, c'est en ami bien plus qu'en critique littéraire que Thomson s'est exprimé dans cette occasion. Sur Young [2] ou Gay [3], quel-

1. *Summer*, 287-291. — 2. *Autumn*, 667. — 3. *Summer*, 1423.

ques mots de respect ou d'affection qui font à peine allusion au mérite littéraire de ces poètes. Pope n'est pas beaucoup mieux partagé. Il y a cependant un accent de franche et vive émotion dans le vers où Thomson prie pour le retour à la santé de son illustre ami [1]. Et celui-ci, quelque exigeant qu'il fût en fait de compliments, dut savourer avec plaisir la double flatterie qui termine un autre passage consacré à son éloge :

> Car bien que son Homère ne chante pas avec plus d'harmonie,
> Sa vie cependant est de ses chants le plus digne d'amour [2].

Dans les deux tableaux où le poète énumère les illustrations de l'Angleterre ou celles de l'antiquité, plusieurs jugements littéraires se rencontrent. Les seuls qui offrent pour nous quelque intérêt sont ceux qui se rapportent aux poètes anglais. Voici l'opinion de Thomson sur Shakespeare :

> . . . . Pour le bon sens élevé,
> Pour l'imagination créatrice, et pour la pénétration aiguë
> Dans les replis secrets du cœur humain,
> Shakespeare, le poète sans art, n'est-il pas l'orgueil de l'Angle-
> [terre et de la nature [3]?

L'auteur des « Saisons » reprend, on le voit, l'épithète appliquée déjà par Milton au grand dramaturge. Il s'écoulera bien des années encore avant que la critique sache découvrir tout ce qu'il y a de raffinement et d' « art » dans l'art de Shakespeare.

Milton, voilà vraiment le maître et le modèle de Thomson. Les vers qui lui sont consacrés débordent d'admiration :

> Toutes les muses nobles ou aimables
> Des âges classiques ne se retrouvent-elles pas dans ton Milton?
> Son génie est universel comme son sujet,
> Étonnant comme le chaos, beau comme l'éclat
> De l'Éden en fleur, sublime comme le ciel [4].

1. *Summer*, 1427. — 2. *Winter*, 550-554.
3. *Summer*, 1563-1566.

> « Is not wild Shakespeare thine and Nature's boast? »

Milton avait dit :

> « Sweetest Shakespeare, fancy's child;
> Warble his native wood-notes wild. »
> (*L'Allegro*, p. 133, 134.)

4. *Summer*, 1567-1571.

Et, dans un autre chant, si le poète rappelle les gloires de la Grèce, à côté « du grand Homère, au vol audacieux, père de la poésie », il voit « égal à lui, le poète de Bretagne; ils mar« chent la main dans la main, tous deux aveugles, et s'avancent « droit vers le sommet du mont glorieux [1] ».

Si Milton est le poète qui s'impose d'abord à son admiration, nous pouvons croire que Spenser fut celui qu'il aimait au-dessus de tous. C'est au grave et majestueux auteur du « Paradis Perdu » qu'il demande le secret d'une versification fière, pompeuse, digne de ce sujet, Dieu révélé dans ses créations, qui était à peine moins sublime que le drame de la Genèse. Mais nous savons par maintes circonstances, et surtout par le « Château d'Indolence », cette œuvre des longs loisirs si amoureusement caressée pendant quinze ans, que Thomson faisait ses délices du « poète des poètes » [2]. Il le nomme, dans les « Saisons », à côté de Shakespeare et de Milton. Son jugement, exprimé en trois vers, implique l'appréciation la plus juste du talent du grand conteur.

Le doux et charmant Spenser, fils de la Fantaisie,
Dont le poème, comme un fleuve abondant, coulait
Parmi tous les labyrinthes du pays enchanté [3].

Thomson n'oublie pas non plus le vieux maître de Spenser. Son esprit ouvert et si franc d'allure ne pouvait manquer d'être charmé par le poète à l'inimitable sincérité.

Sage rieur,
Chaucer, dont les vers naturels, tableau fidèle des mœurs,
Et riches en utiles leçons, brillent à travers ce nuage gothique
Que le temps et la langue jetaient sur ton génie [4].

C'est une question de théorie littéraire, à laquelle s'est intéressé Thomson, que celle de la nature de l'esprit et de l'humour. Il nous a donné sa définition de ces deux mots.

1. *Winter*, 533-536.
2. « He is the eldest born of Spencer, and he has often confessed that if he had anything excellent in poetry, he owed it to the inspiration he first received from reading the Fairy Queen in the very early part of his life. » (Cibber's *Life of Thomson*.)
3. *Summer*, 1573-1575. — 4. *Ibid.*, 1576-1579.

Quand, après les sérieuses pensées de la philosophie,
Nous chercherions quelque soulagement, nous ferions se jouer
[devant nous les formes
De la fantaisie capricieuse, nous composerions sans cesse
Ces tableaux rapides, ce cortège rassemblé
D'idées fugitives qui n'ont jamais été jointes,
Et par lesquelles l'esprit alerte excite une surprise joyeuse,
Ou par lesquelles l'humour, peintre des sottises, lui-même
[restant toujours grave,
Provoque un rire qui ébranle profondément tous les nerfs [1].

Rien de surprenant à rencontrer dans les « Saisons » cette analyse d'une faculté qui du reste a peu de part aux inspirations ordinaires du poète. L'esprit n'est-il pas une des qualités souveraines de la poésie du XVIIIe siècle? Tout ce que les dramaturges de la Restauration avaient dépensé de verve, de traits piquants, de saillies ingénieuses et risibles, les poètes du siècle l'ont retrouvé. L'héritière directe de la comédie du XVIIe siècle, c'est la poésie satirique et légère. A côté de Steele et d'Addison dont la gaîté prend la forme de l'humour plutôt encore que celle de l'esprit, c'est Pope qui est le véritable successeur de Congreve. Autour de lui tout le monde a de l'esprit; esprit morose, amer, parfois féroce chez Swift, esprit frondeur, impertinent et immoral chez Gay, esprit moral et moralisant chez le Young des « Satires » et même un peu plus tard dans les mélancolies apprêtées des « Nuits ».

Or l'esprit ne serait-il pas à peu près l'opposé de l'imagination qui fait vraiment le poète? Le trait spirituel suppose toujours une comparaison. La comparaison développée, ou au contraire résumée dans un seul terme métaphorique, c'est le mode d'expression fondamental de la poésie. Mais quelle différence entre ces deux genres de comparaison!

L'esprit rapproche deux termes en raison de rapports inattendus et peu probables. L'imagination poétique au contraire les unit en constatant entre eux une harmonie intime et profonde. L'esprit voit les choses par leurs côtés exceptionnels,

1. *Winter*, 609-616. — La définition développée par Thomson est celle qu'avait donnée Locke : « Wit consists... in the assemblage of ideas; and putting these together with quickness and variety, wherein can be found any ressemblance or congruity ». (*On the Human Understanding*, Bk. II, chap. II.) — C'est aussi la théorie qu'a exposée Dugald-Stewart. (*Elements of the Philosophy of the Human Mind*, sect. IV, p. 302.)

extérieurs et peu importants. Le poète les voit en ce qu'elles ont d'essentiel. Le trait d'esprit sera d'autant plus piquant qu'il mettra en lumière un caractère plus imprévu de l'objet visé. L'image poétique est d'autant plus belle qu'elle nous fait mieux pénétrer jusqu'au fond permanent de l'être ou de la chose. Voilà sans doute pourquoi les écrivains si spirituels de l'école de Pope sont si peu poètes. Voilà pourquoi Thomson, qui avait retrouvé une des sources vives de la vraie poésie, montre peu d'esprit. Il n'est pas sans doute au même point que son maître, le grand Milton, dépourvu de tout sentiment d'humour. Mais, comme lui, il se laisse aller à la recherche d'effets d'un goût très contestable. Ses antithèses à l'instar de Pope sont quelquefois assez heureuses, témoin celle que nous venons de citer au sujet de Pope lui-même [1]. Plus souvent cependant ces effets sont d'une lourdeur banale, exprimant par une froide répétition de termes une assimilation peu naturelle. On en a pu lire plus haut quelques exemples.

La fantaisie, qui rapproche deux termes en apparence fort éloignés, est assez heureuse dans ce vers, qui, au milieu des fêtes mondaines, signale

... insecte brillant dans tout son éclat de l'été,
Le petit maître qui voltige léger, et étend ses ailes poudreuses [2].

Elle est plus audacieuse dans l'exemple suivant, mais un sourire du poète atténue l'emphase de l'hyperbole. Il s'adresse aux jeunes filles :

Dans le berceau
Où flotte le chèvrefeuille, et où les roses font un lit,
N'allez pas, quand le soir tire ses rideaux de pourpre,
Vous fier pour quelques douces minutes à l'homme trompeur [3].

Mais le plus souvent cette fantaisie n'aboutit qu'à des pointes recherchées, à des concetti du genre de ceux-ci :

Cueillons dans leur fraîcheur
Des fleurs à peine écloses, pour en orner les tresses de tes cheveux,
Et ton sein aimé qui ajoute à leur parfum [4],

1. Voir p. 407. — 2. *Winter*, 643-645. — 3. *Spring*, 978-981.
4. *Spring*, 490-492. Thomson était très satisfait de la gentillesse qu'avait trouvée là son esprit. Il y revient encore dans une petite pièce adressée à Amanda.

« Unless to deck her sweeter breast,
In vain I rear the breathing flower. »

ou, dans le même chant, cette idée reprise par Thomson aux poètes de la Renaissance qui n'en avaient que trop usé :

... gonfle la brise
De soupirs incessants, et le ruisseau de larmes [1],

ou telle métaphore qui se poursuit à travers dix vers avec une insistance excessive : Palémon voit dans la jeune Lavinia la seule fleur survivante de la racine qui jadis nourrissait sa fortune; il énumère les influences atmosphériques sous lesquelles cette fleur s'est développée; il veut la transplanter dans un sol plus généreux et en faire l'orgueil de son jardin [2].

L'esprit et la fantaisie n'ont donc apporté à notre poète qu'une inspiration intermittente et non pas toujours propice. Son poème renferme un épisode franchement humoristique. C'est la scène du repas des chasseurs dans l' « Automne ». Il y a là une description d'un naturel et d'une gaîté parfaits. Le ton est bien celui du poème héroï-comique. L'emphase en est d'une drôlerie amusante. Rien n'est oublié des traits qui peuvent rendre la scène plus vivante et plus bruyante. Nous entendons les récits merveilleux et les vantardises audacieuses autour de la table chargée d'un rôti monstrueux, et les jeux retentissants, et la galanterie éléphantine des buveurs qui arrêtent au passage la fille d'auberge peu farouche, et les explosions de gaîté des convives déjà gagnés par l'ivresse, auxquelles les chiens répondent du chenil. La scène finale nous montre, sous la table, au milieu des verres et des pipes brisés, les victimes de cette lutte héroïque, tous vaincus, « sauf « quelque pasteur à la panse énorme, qui, s'éloignant de ses « ouailles prosternées, rentre chez lui et gémit de la faiblesse « de ce temps [3] ».

1. *Spring*, 1030, 1031. — 2. *Autumn*, 271-281. — 3. *Ibid.*, 492-569.

CHAPITRE VII

LES « SAISONS ». — LA LANGUE ET LE STYLE

L'œuvre poétique de Thomson nous paraît donc formée de deux éléments très divers. Par l'un d'eux, la description du monde sensible, l'auteur se montre à nous comme un génie original et novateur. Par l'autre, l'écrivain se rattache étroitement à son temps et en reflète les pensées, les préoccupations et les goûts. C'est à une même constatation que nous conduira l'étude qu'il nous reste à faire des « Saisons » au point de vue de la forme. Nous relèverons ce qui appartient en propre à Thomson et ce qui lui est inspiré par les influences alors régnantes, en analysant la langue du poète dans son vocabulaire, dans sa grammaire, dans les figures de sa langue poétique, dans le rythme général et dans les particularités prosodiques de son vers.

I

Le Vocabulaire.

La recherche de l'originalité dans les termes est un des caractères qui frappent immédiatement le lecteur des « Saisons ». Aucun poète, depuis Milton, n'avait à pareil point éprouvé le besoin de créer des mots. Ce besoin en effet ne s'associe guère aux tendances de l'école classique. Un écrivain peut être tenté de forger un terme nouveau quand il s'agit

pour lui d'exprimer une sensation inédite, de peindre un objet au caractère fortement individuel, de traduire la nuance nettement déterminée d'une pensée. Mais l'école classique aspire surtout à l'expression du général. Elle ne se heurtera guère à cette difficulté qu'oppose la langue à la notation d'effets exceptionnels et de caractères strictement particuliers. Le talent d'un écrivain tel que Pope s'applique à combiner ingénieusement les mots de la langue; il n'a nul besoin d'en façonner de nouveaux, et considère volontiers tout néologisme comme une hérésie condamnable [1].

Thomson au contraire avait des choses nouvelles à dire, des observations et des impressions à enregistrer qui n'avaient pas encore reçu d'expression dans la littérature de son pays. Il ne se fit pas scrupule d'étendre considérablement le vocabulaire dont se servaient ses contemporains. Du reste il n'était pas besoin pour cela de faire violence à la langue. L'anglais offre à l'esprit d'invention de l'écrivain d'inépuisables ressources. La faculté de réunir dans des combinaisons nouvelles les termes du vocabulaire courant, permet une création indéfinie de mots. Ils pourront avoir une valeur particulière très précise, et seront cependant immédiatement compris. C'est que les combinaisons qui les ont produits suivent des lois consacrées par l'usage constant du langage. Ces nouveaux venus ne paraîtront pas des étrangers ni des intrus, car ils sont formés d'éléments connus combinés selon des formules connues.

Thomson sait quelles ressources offre au poète ce caractère de la langue anglaise. Il admire volontiers, chez les maîtres ou chez ses amis, les épithètes complexes [2]. Il résiste aux efforts

1. « Be not the first by whom the new are tried. »
(*Essay on Criticism*, II, 135.)

Rien de plus caractéristique à cet égard que les observations de Pope lui-même sur les épithètes composées chez Homère (préface à la traduction de « l'Iliade »). « Whenever they can be expressed in a single word as in a compound one, the course to be taken is obvious. Some... may have justice done them by circumlocution; as the epithet εἰνοσίφυλλος to a mountain, would appear little or ridiculous translated literally « leaf-shaking », but affords a majestic idea in the periphrasis : The lofty mountain shakes his waving woods. »

2. « Let me mention the comprehensive compound epithet : all-shunned. » (Lettre à Mallet au sujet du poème de celui-ci, *The Excursion*, 11 août 1726.)

des critiques auprès desquels ces néologismes n'ont pas trouvé grâce [1], et, dans tout son poème, il prodigue les termes composés nouveaux.

Toutes les variétés de combinaisons auxquelles se prêtent le vocabulaire et la grammaire de l'anglais peuvent être relevées dans les « Saisons ». Les substantifs composés d'abord. Quelques-uns sont d'un usage banal, et du reste le caractère de combinaison y apparaît peu, le premier terme ayant autant la valeur d'un adjectif que celle d'un élément actif dans la formation d'un terme nouveau : « insect-tribes [2], forest-walks [3], tulip-race [4] », etc. — Quelquefois, le groupement moins banal comporte un sens plus complexe : « the harvest-treasures [5] », pour « les trésors des moissons »; « reaper-train [6] », pour « la ligne des moissonneurs »; « torrent-softness [7] », pour « une douceur qui a la force d'un torrent ».

Puis viennent les épithètes. Le premier terme est souvent un nom. Le deuxième alors peut être un adjectif : « blood-happy [8], the plume-dark air [9] », etc. Plus fréquemment ce deuxième terme est un participe passé : « sage-instructed eye [10], flower-enwoven bowers [11], love-enlivened cheeks [12], mind-illumined face [13], blood-polluted fur [14], tower-encircled head [15], art imagination-flushed [16], rhyme-unfettered verse [17], vapour-burdened air [18], sea-girt reign [19], sea-encircled globe [20], leaf-strewn walks [21], stench-involved [22], toil-strung youth [23] », etc. — Au lieu du participe passé souvent nous trouvons un participe présent : « world-reviving sun [24], heart-expanding view [25], life-refining soul [26], romp-loving miss [27], love-breathing lips [28], care-eluding art [29], joy-resounding fields [30], Nature's all-refining

1. Dans la même lettre à propos d'observations sur l' « Hiver » faites par leur ami commun, le peintre Aikman : « Should I alter my way, I would write poorly; I must choose what appears to me the most significant epithet, or I cannot with any heart proced. »

Dans l'exemplaire de Mitford, au vers 485 de *Spring*, Pope proposait deux corrections pour remplacer « dewy-bright ». C'étaient « bright with dew », ou « in that wild ». Thomson maintient son adjectif composé.

2. *Spring*, 60. — 3. *Ibid.*, 177. — 4. *Ibid.*, 538. — 5. *Autumn*, 1217. — 6. *Ibid.*, 225. — 7. *Spring*, 984. — 8. *Autumn*, 456. — 9. *Ibid.*, 869. — 10. *Spring*, 209. — 11. *Ibid.*, 1058. — 12. *Ibid.*, 1085. — 13. *Ibid.*, 1141. — 14. *Autumn*, 84. — 15. *Ibid.*, 114. — 16. *Ibid.*, 140. — 17. *Ibid.*, 648. — 18. *Ibid.*, 829. — 19. *Ibid.*, 874. — 20. *Ibid.*, 926. — 21. *Ibid.*, 955. — 22. *Ibid.*, 1206. — 23. *Ibid.*, 1223. — 24. *Spring*, 51. — 25. *Autumn*, 40. — 26. *Ibid.*, 89. — 27. *Ibid.*, 528. — 28. *Ibid.*, 593. — 29. *Ibid.*, 605. — 30. *Ibid.*, 625.

hand [1], all-enlivening trade [2] », etc. Au demeurant, il n'y a vraiment dans ces formes qu'une inversion du régime. Le composé, dans ce cas, a pour effet principal de transformer le participe présent en une épithète.

Dans un autre modèle de combinaisons, le premier terme est un adjectif : « bitter-breathing frost [3], the deep-loaded bough [4], cruel-seeming winds [5], modest-seeming eye [6], heavy-loaded groves [7], sole-sitting [8] », etc. — Dans plusieurs de ces exemples, on le voit, l'adjectif a une valeur d'adverbe. C'est là un des traits familiers du style des « Saisons ». Nous en avons, au courant de la plume, relevé dans l' « Automne » vingt-six exemples, et trente-quatre dans le « Printemps ». Cette même transformation de l'adjectif en adverbe dans un composé se rencontre d'ailleurs autre part que dans les épithètes :

Friendship full-exerts her softest power [9].

There throw, nice-judging, the delusive fly [10].

A serener blue.... wide invests
The happy world [11].

These unhappy partners of your kind
Wide-hover round you like the fowls of heaven [12].

When strict inquiring, he from herself found [13].

Dans d'autres cas, le premier terme de l'épithète composée est un véritable adverbe. La combinaison alors a pour effet ou de rendre plus intime l'union de l'adjectif et de son déterminatif : « ever-dripping fogs [14], well-dissembled fly [15] »; ou d'établir entre les deux termes un rapport tel que celui qui d'habitude joint l'adverbe seulement au verbe :

Thy lofty dome
Far-splendid seizes on the ravished eye [16].

1. *Autumn*, 634. — 2. *Ibid.*, 924. — 3. *Ibid.*, 62. — 4. *Ibid.*, 630. — 5. *Spring* 136. — 6. *Ibid.*, 989. — 7. *Winter*, 803.

8. *Spring*, 723. Wordsworth s'est-il souvenu de l'épithète?

« Lady of the mere,
Sole-sitting by the shores of old romance ».
(*Poems on the Naming of Places*, IV.)

9. *Spring*, 1119. — 10. *Ibid.*, 407. — 11. *Autumn*, 27. — 12. *Ibid.*, 173. — 13. *Ibid.*, 253. — 14. *Ibid.*, 812. — 15. *Spring*, 383. — 16. *Autumn*, 660, 661.

Un des modèles de combinaison les plus connus est celui des épithètes qui affectent la forme de participes passés, en ajoutant la terminaison « ed » au groupe formé par une épithète et un nom. Malgré la condamnation prononcée par Johnson, ce sont là des composés, parfaitement conformes au génie de la langue [1]. Ils ont fourni à tous les grands poètes anglais quelques-unes de leurs expressions les plus frappantes et les plus célèbres [2]. Dans les deux Chants où nous avons pris les exemples précédents, nous trouverions à noter : « rocky-channelled maze [3], rosy-footed May [4], innumerous-coloured scene [5], young-eyed health [6], rosy-bosomed Spring [7], various-blossomed Spring [8], sweet-beamed suns [9], keen-aired mountains [10], the lusty-handed year [11], mellow-tasted burgundy [12], many-coloured woods [13], dewy-skirted clouds [14], low-thoughted vice [15], dusky-mantled lawn [16], the moon full-orbed [17] ».

Dans quelques-uns de ces composés, l'adjectif qui précède le participe ne lui est uni par aucun rapport de subordination logique. Il ne fait qu'énoncer un deuxième caractère de l'objet : « white-empurpled shower [18], wide-dejected waste [19] », etc. — Enfin la combinaison est parfois plus hardie. Le poète rencontre une association de termes qui, d'un trait, lui parait noter avec précision un effet intéressant, et il s'y arrête en dépit de la difficulté de justifier logiquement la formation du composé. C'est le cas d'expressions telles que : « In world-rejoicing state [20] », pour « the state of one in whom the world rejoices », ou telles que l'épithète pittoresque de ce vers :

And whitening down their mossy-tinctured stream
Descends the billow foam [21],

1. Johnson, *Life of Gray*. C'est à propos du terme « honied » employé par Gray que le Docteur réprouve cette transformation d'un substantif en un participe passé apparent. Dans l'édition de Gray par Mitford, on peut lire, p. 17, une réponse de lord Grenville aux objections de Johnson.

2. On en trouvera une série d'exemples relevés chez les auteurs les plus variés, depuis Shakespeare jusqu'à Tennyson, dans Earle, *The Philology of the English Tongue*, § 607.

3. *Spring*, 400. — 4. *Ibid.*, 488. — 5. *Ibid.*, 570. — 6. *Ibid.*, 892. — 7. *Ibid.*, 1009. — 8. *Autumn*, 5. — 9. *Ibid.*, 29. — 10. *Ibid.*, 434. — 11. *Ibid.*, 689. — 12. *Ibid.*, 705. — 13. *Ibid.*, 950. — 14. *Ibid.*, 961. — 15. *Ibid.*, 968. — 16. *Ibid.*, 1088. — 17. *Ibid.*, 1089. — 18. *Spring*, 109. — 19. *Ibid.*, 118. — 20. *Summer*, 116. — 21. *Spring*, 380, 381.

« l'écume emportée blanche sur le ruisseau coloré par les mousses ».

Dans tous ces exemples, il y a plus d'une heureuse trouvaille. Ce « mossy-tinctured stream » n'éveille-t-il pas, mieux qu'une longue description, l'image de ce ruisseau aux eaux vertes et au lit moussu que les pluies d'orage vont changer en un torrent trouble et sombre? « Young-eyed health [1], rosy-bosomed spring [2], meek-eyed morn [3] », etc., sont de charmantes épithètes dont le trait discret suffit à revêtir une notion abstraite d'une forme animée et vivante. La valeur graphique de l'épithète est manifeste dans les composés tels que « flower-enwoven bowers [4], (a strain) faint-warbled [5], sweet-beamed suns [6], ou the green-appearing ground [7] ». Souvent l'emploi, comme premier terme de la combinaison, d'un adjectif pris adverbialement donne à l'expression une force concise qu'un autre procédé atteindrait difficilement : « (the turkey) loud-threatening reddens [8], the heifer balmy-breathing [9], the hollow-whispering breeze, [10], bitter-breathing frost [11], voices deep-sounding [12], mazy-running brook [13] », etc.

Mais il faut bien reconnaître que toutes les combinaisons ne sont pas également heureuses. Celles qui mettent en jeu des termes d'origine latine prennent facilement une allure forcée et gauche. C'est surtout aux mots germaniques que le procédé germanique de composition a chance de s'adapter

1. Souvenir de Shakespeare :

« Still quiring to the young-eyed cherubins ».
(*Merch. of Venice*, V, 62.)

2. *Spring*, 1009. — Milton avait dit :

« The Graces, and the rosy-bosom'd Hours. »
(*Comus*, v. 984.)

Quel est des deux celui que s'est rappelé Gray?

« Lo! where the rosy-bosomed Hours. »
(*Ode on the Spring*.)

3. *Summer*, 47. Encore une épithète composée de Milton. (Earle, § 607.) Le même auteur relève chez Keats :

« Whereat, methought, the lidless-eyed train
Of planets all were in the blue again. »
(Earle, § 608.)

4. *Spring*, 1058. — 5. *Ibid.*, 586. — 6. *Autumn*, 28, 29. — 7. *Summer*, 365. — 8. *Spring*, 782. — 9. *Ibid.*, 806. — 10. *Ibid.*, 918. — 11. *Autumn*, 62. — 12. *Ibid.*, 1036. Cf. Pope : « The hoarse-resounding main. » (*The Iliad*, 203.) — 13. *Summer*, 373.



avec succès. On sent ce qu'il y a de lourd et de guindé dans des formes comme « frequent-pausing [1], secret-winding [2]; mind-illumined face [3], et surtout sage instructed eye [4], ou art-imagination-flushed [5] ». Le nombre seul de ces formes suffirait à donner au style du poète un caractère artificiel; et ce défaut est aggravé par la répétition complaisante des mêmes combinaisons. Nous citions tout à l'heure « mazy-running brook [6] », de l' « Été »; le « Printemps » nous fournit « the mazy-runnig clefts [7] » et l' « Automne » mazy-running clefts [8]. — The many-twinkling leaves [9] » est charmant; mais dans le même chant vient « many-bleating flocks [10], et dans l' « Automne » many-coloured woods [11] ». Dans le seul « Printemps » nous avons : « the well-used plough [12], well-showered [13], the well-dissembled fly [14]. » Dans l' « Automne », à moins de cent vers d'intervalle, wide-projected heaps [15], et wide-refracted ray [16]. — All-surrounding heaven [17], du « Printemps », est rappelé par ces deux expressions de l' « Automne » : Nature's all-refining hand [18], et all-enlivening trade [19]. — Seagirt reign [20] est, dans l' « Automne », bientôt suivi de sea-encircled globe [21]. — Never-cloyed desire [22], et ever changing views [23] », du « Printemps », sont rappelés comme par un écho dans « ever-dripping fogs [24] ».

Ces exemples suffisent pour montrer quel parti Thomson a su tirer de ces combinaisons grâce auxquelles il a étendu, enrichi et varié le vocabulaire descriptif de la langue. Ils nous apprennent aussi comment le poète a abusé de cette ressource, et comment, dans sa création excessive de termes

1. *Spring*, 943. — 2. *Ibid.*, 1058. — 3. *Ibid.*, 1141. — 4. *Ibid.*, 209. — 5. *Autumn*, 140. — 6. *Summer*, 373. — 7. *Spring*, 576. — 8. *Autumn*, 816.

9. *Spring*, 156. Gray a goûté l'adjectif et l'a emprunté. En parlant de danseurs : « Glance their many-twinkling feet. » (*The Progress of Poesy*, I, 3, v. 34.)

10. *Spring*, 834.

11. *Autumn*, 950. — Aussi est-ce un des traits qu'a relevés Isaac Hawkins Browne dans son amusante parodie du style de Thomson :

« . . . . . . forth issue clouds,
Thought-thrilling, thirst-inciting clouds around,
And many-mining fires. »

(*A Pipe of Tobacco.*)

12. *Spring*, 35. — 13. *Ibid.*, 186. — 14. *Ibid.*, 383. — 15. *Autumn*, 638. — 16. *Ibid.*, 722. — 17. *Spring*, 30. — 18. *Autumn*, 634. — 19. *Ibid.*, 869. — 20. *Ibid*, 874. — 21. *Ibid.*, 926. — 22. *Spring*, 290. —23. *Ibid.*, 297. — 24. *Autumn*, 812.

complexes, il a mérité le reproche de lourdeur et de monotonie.

Ce n'est pas seulement dans ces épithètes composées qu'il manifeste un attachement complaisant à certains mots ou à certains tours d'expression. Il serait très long de relever tous les termes qui, en eux-mêmes frappants et justes, perdent leur valeur par une répétition indiscrète et finissent par choquer d'autant plus qu'ils sont en eux-mêmes plus vigoureux et saillants. « Thick »[1], au sens de « nombreux », revient sans cesse, « Tumble[2], convolved[3], appalled[4], invest[5], detruded[6], frequent[7] », adjectif ou adverbe, au sens de « nombreux », « flounce[8], sound et resound[9] », et surtout le verbe emphatique « demand[10] » sont parmi les expressions favorites dont l'auteur use et abuse.

Toutes ces expressions, on peut le remarquer, sont, à l'exception d'une seule, d'origine latine. L'emploi complaisant de pareils termes est en effet un des caractères marquants du style de notre poète. Quand il s'agit de mots français depuis longtemps entrés dans le vocabulaire de la langue et dans l'usage du peuple, rien de plus naturel ni de plus légitime que l'emploi de pareils termes. Quelques-uns peuvent prendre, en dépit d'une opinion fort répandue parmi les grammairiens anglais, autant de force ou de précision pittoresque que les termes proprement saxons. Si Thomson a tort sans doute d'abuser du verbe « demand », il a raison de trouver ce mot énergique plus que pas un de ses synonymes germaniques[11]. Mais le poète cède aussi trop souvent à la tentation de

1. Comme dans ce passage de l' « Été » :

> « The russet hay-cock rises thick behind. »
> (*Summer*, 367.)

2. *Spring*, 823; *Winter*, 99, 341, etc.
3. *Spring*, 836; *Summer*, 343; *Autumn*, 1183, et des formes très voisines dans *Winter*, 278 et 639.
4. *Summer*, 305; *Winter*, 352; voir aussi *Ibid.*, 118.
5. *Autumn*, 27 et 880.
6, *Spring*, 569; se retrouve dans la forme « protrudes » de *Autumn*, 1311.
7. *Spring*, 940; *Summer*, 1049; *Winter*, 6, 128, 621.
8. *Spring*, 823; *Summer*, 367; *Winter*, 788.
9. *Summer*, 281, 369, 596, 471; *Autumn*, 319, 1036; etc.
10. *Spring*, 163, 672, 730; *Summer*, 927, 1021, 1851; *Autumn*, 358; *Winter*, 314, 528.
11. Le sens énergique du verbe « demand » est mis en lumière par

former directement du latin des mots savants. L'effet est rarement heureux. Ces vocables nouveaux ont presque toujours quelque chose de prétentieux et de pédantesque. Ils conservent au milieu des autres l'air d'étrangers et d'intrus. C'est que les mots, et surtout les mots de la langue poétique, ne sont pas de simples signes algébriques correspondant, avec une exacte et froide précision, à telle ou telle notion. Ils portent en eux, soit isolément, soit par les combinaisons dans lesquelles l'écrivain les groupe, un pouvoir de suggestion qui fait leur valeur poétique. Ils évoquent une image, une sensation, et parfois, comme dernier retentissement dans les profondeurs de notre être, une émotion. Mais il est rare qu'un terme nouveau ait cette puissance d'association. Il n'y a pas en lui cette sève dont sont gonflés les mots qui participent depuis longtemps à la vie du langage. Ceux-là seuls, par l'usage qu'en ont fait plusieurs générations et des écrivains de génie, ont pris une valeur à la fois précise et variée, riche de nuances immédiatement reconnues. Pour les termes d'une langue comme pour les arbres d'une forêt, c'est d'une longue vie en commun et d'influences mutuelles que résultent le caractère propre de chacun en même temps que l'harmonie de l'ensemble. Le nouveau venu, violemment implanté en plein développement, a peu de chances d'adaptation et de survie. Les néologismes latins de Thomson sont trop souvent dénués des qualités qui pourraient leur faire prendre racine dans la langue. Leur sens n'est pas facilement apparent. Il faut le chercher dans une langue savante dont tous les lecteurs n'ont pas la clef. Alors même que la valeur du radical latin est connue, lem ot ne porte pas toujours en lui-même la détermination exacte de la nuance de sens visée par l'écrivain.

l'anecdote suivante que raconte M. Boutmy dans une de ses savantes études sur la Constitution des États-Unis : « Un peu après 1730... les rapports...·étaient fort aigres entre les deux nations; le président Jackson alla même jusqu'à proposer au congrès des mesures d'un caractère extrême. Sur ces entrefaites, une dépêche française parvint à la Maison-Blanche. Elle commençait par ces mots : « Le gouvernement français demande... », qu'un secrétaire ignorant traduisit tout uniment par : *The French government demands*. Le président Jackson ne savait pas notre langue. A peine eut-il entendu cette phrase qu'il se récria : « Si le gouvernement français ose *demand* quoi que ce soit aux États-Unis, il n'obtiendra rien.... » (*Études de droit constitutionnel*, *France*, *Angleterre*, *États-Unis*, par E. Boutmy, Paris, Plon, 1885, p. 87-89.)

De fait, bien loin que ce terme apporte à la phrase son appoint de force ou d'éclat, il ne sera compris que grâce au contexte. Quelques exemples permettront de préciser ces observations :

> The torpid sap, detruded to the root
> By wintry winds [1].

Les lettrés seuls entendront ce participe, et à ceux-là même l'expression paraîtra inutilement pompeuse. La langue a bien une forme « protrude » (et l'emploi qu'en a fait le poète dans un passage de l' « Automne », risque de rester obscur [2]). Mais quand, du même radical, il veut former un dérivé nouveau, il ne voit pas que ce radical n'a pas en anglais de valeur propre, qu'il ne vit pas de la vie du langage, qu'il ne peut se prêter aux modifications que subissent aisément des termes vraiment anglais, et que, pour bien des lecteurs, même pour ceux qui connaissent l'adjectif « protruding », le mot « detruded », restera affecté et quelque peu mystérieux [3].

Le même désir d'ajouter à son style les ornements d'une élégance académique et savante explique l'usage des termes cités plus haut, et de nombre d'autres tels que « sequacious [4], conjunctive [5], ensanguined [6], vacant [7] au sens de « inoccupé », etc. La même cause fait comprendre le rôle attribué à certains termes abstraits tels que *perfection* [8] ou *oppression* [9]; et le transport à la langue poétique de mots qui conviennent mieux au langage du raisonnement, de la logique et des sciences :

1. *Spring*, 567, 568.
2. « When young Spring protrudes the bursting gems. » *Autumn*, 1311.
3. On pourrait répéter les mêmes observations au sujet du verbe « educe », *Hymm*, 114, ou du substantif « inspect ». *Autumn*, 1134.
4. *Summer*, 1713.
5. *Ibid.*, 1777.
6. *Spring*, 338; *Winter*, 823. *Autumn* a aussi « sanguine » dans un sens analogue, v. 1120.
7. *Summer*, 232. Le terme reparaîtra dans le *Castle of Indolence* :
8. «....Perfection breathes
White o'er the turgent film the living dew. »
(*Autumn*, 692, 693.)
9. « And infant hands
Trail the long rake, or, with the fragrant load
O'ercharged, amid the kind oppression roll. »
(*Summer*, 358-360.)

While I deduce
From the first note the hollow cuckoo sings
The symphony of spring [1].

Manifestement les épithètes d'origne latine ont pour lui un attrait particulier. L'apparition fréquente de ces termes : « pungent [2] », « crude [3] », « observant [4] », « inflated [5] », « bounteous [6] », « amorous [7] », etc., donne à son style une coloration bien particulière. — Parfois aussi Thomson rend au terme latin un sens primitif qu'il avait perdu dans l'usage courant de la langue. Ainsi « sordid [8] » au sens matériel ; « generous [9] » dans un passage où le mot paraît signifier « digne d'une noble race » ; « varied [10] » et « inverted [11] » pour « changé » ; « officious [12] » au sens de « dutiful », « thy pictured life [13] », pour « the picture of thy life », « dome [14] » au sens de « maison », « demeure », etc.

Ces termes latins doivent souvent leur obscurité à ce que l'écrivain leur attribue une valeur à laquelle sans doute se prête le radical, mais que le lecteur doit deviner. Ainsi, « the alternate Twins [15] » pour « les deux Gémeaux » ; « unessential gloom [16] »,

1. *Spring*, 577-580. Pope avait dit de même :

« Shall I deduce my rhymes
From the dire nation in its early times? »

2. *Spring*, 130. — 3. *Ibid*, 141. — 4. *Summer*, 46. — 5. *Winter*, 166. — 6. *Summer*, 679. — 7. *Spring*, 786. — 8. *Summer*, 386.

9. « To hold a generous undiminished state. »
(*Autumn*, 902.)

10. *Winter*, 1.

11. « And fierce Aquarius stains the inverted year. »
(*Winter*, 43.)

C'est un mot traduit d'Horace et plus d'une fois reproduit par d'autres poètes anglais :

« Simul Inversum contristat Aquarius annum. »
(« Satire I », v. 36.)

Dryden l'avait imité ainsi :

« And winter storms invert the year. »
(*A Song to a Fair Young Lady going out of Town in the Spring.*)

Et Cowper dira encore :

« Oh! Winter! ruler of the inverted year. »

12. *Winter*, 311. Le mot se retrouve avec la même valeur dans la pièce *To the Memory of Lord Talbot*, v. 296.

13. *Winter*, 1029. — 14. *Spring*, 649. — 15. *Summer*, 43. — 16. *Ibid.*, 91.

pour « une obscurité qui cache les objets »; « collected [1] » pour accumulé; « amusive [2] », « qui se joue au hasard, sans direction »; « disastered [3] », « malheureux, soumis à l'influence d'astres défavorables »; « unequal times [4] », « un temps qui n'est plus digne des héros dont il s'agit »; « luculent [5] » pour « translucide »; « Ceres void of pain [6] », pour « des moissons recueillies sans labeur »; « tempest [7] » employé comme verbe; « inform [8] » au sens de « animer », etc.

C'en est assez pour montrer quel est le défaut de la plupart de ces néologismes. Ils ne sont pas de ces mots « que l'on transplante dans ses pages avec la terre adhérant encore aux racines; de ces mots si vrais, si frais et si naturels, qu'ils semblent s'épanouir comme les bourgeons à l'approche du printemps [9] ». Et cependant cet effort pour étendre, enrichir et renouveler le vocabulaire de l'anglais par des emprunts faits au latin, il serait absurde de le condamner de parti-pris. Si Thomson y a porté quelque abus, il y a parfois rencontré plein succès. Tous les poètes anglais ont aussi puisé à cette source quand ils ont voulu donner à leur langue la majesté et la tenue qui conviennent à l'expression de pensées hautes et nobles. C'est le cas, pour citer un petit nombre d'exemples, de Milton [10], d'Élizabeth Browning [11], et même de ce Wordsworth qui voulait exclure

1. *Summer*, 143-460. — 2. *Ibid.*, 1660. — 3. *Winter*, 279. — 4. *Ibid.*, 472. — 5. *Winter*, 710. — 6. *Ibid.*, 863.

7. « Tempest the loosened brine » (*Winter*, 1015). C'est une imitation de Milton : « Tempest the Ocean ». (*Paradise Lost*, Bk. VII, 412.)

8. *Summer*, 143, 460. Wordsworth s'est-il souvenu de cet usage du verbe?

« How the immortal soul with god-like power
Informs, creates.... »
(*The Prelude*, Bk IV.)

9. « He would be a poet... who nailed words to their primitive senses,.. transplanted them to his page with earth adhering to their roots; whose words were so true and fresh and natural, that they would appear to expand like the buds at the approach of Spring.... » (HENRY THOREAU, *Essays. Walking.*)

10. Comment songer à citer des exemples? Tout le style du « Paradis Perdu » est imprégné de latin. Rappelons plutôt quel usage Shakespeare sait faire de néologismes latins :

« ....No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine. »
(*Macbeth*, acte II, sc. II, 61, 62.)

11. « ....What I do
I do volitient, not obedient. »
(*A Drama of Exile*, p. 19.)

du vers des poètes tout ce qui n'appartient pas à la langue la plus familière [1].

Les innovations de Thomson dans l'emploi des termes d'origine saxonne sont beaucoup plus rares. Dans ces libertés prises avec la langue, le poète ne fait d'ailleurs le plus souvent que suivre un exemple donné par Milton, le maître dont l'influence profonde apparaît partout dans les « Saisons ». Si Thomson emploie le mot « frolic » comme adjectif : « the shapes of frolic fancy [2] », Milton avait dit avant lui « Ripe and frolic of his full grown age [3] ». — « Freaked [4] », du même chant, est un mot fort rare, mais Milton en avait fait usage [5]. — « Uncouth [6] » pour « inaccoutumé » rend au terme son sens naturel dont s'écarte un peu l'acception moderne.

Il semble bien que le mot « green » employé comme verbe appartienne en propre à Thomson. Il en est évidemment très satisfait et l'emploie au moins trois fois [7].

Relevons enfin, pour terminer ces observations sur le vocabulaire du poète, combien y sont rares les traces d'une origine écossaise. L'œuvre a été revue tant de fois que presque toutes

« ....So we
Sprang very beauteous from the creant word. »
(*A Drama of Exile*, p. 40.)
« For this loss it did prefigure. »
(*The Lost Bower*, p. 231.)

Et d'autres passages.

1. Voici quelques exemples empruntés à un seul ouvrage du grand poète :

« ....When the morning forms
Of Nature were collaterally attached
To every scheme of holiday delight. »
(*The Prelude*, Bk. II.)

« .... In this time
Of dereliction and dismay. »
(*Ibid.*, Bk. II, p. 368.)

« Trinity's loquacious clock. »
(*Ibid.*, Bk. III.)

« ....Immense
Is the recess, the circumambient world
Magnificent. »
(*Ibid.*, Bk. VIII, p. 395.)

Dans une petite pièce qui compte parmi les plus simples de son œuvre, on trouve « an incommunicable sleep », et l'adjectif, au sens de « avec lequel on ne peut entrer en communication », est placé par le poète dans la bouche d'une pauvre femme du Cumberland. (*The Affliction of Margaret in* Poems founded on the Affections.)

2. *Winter*, 611, 612. — 3. *Comus*, 59. — 4. *Winter*, 814. — 5. *Lycidas*, 144. — 6. *Summer*, 1070. — 7. *Spring*, 320; *Autumn*, 664, 1160.

ces marques de provincialisme en ont été effacées, alors que les pièces de jeunesse, qui nous ont été transmises intactes, renferment, nous le verrons, un grand nombre de scotticismes. Ceux qui ont survécu aux remaniements successifs des « Saisons » sont en bien petit nombre.

« And shook to notes
Of native music, the respondent dance [1] »

est un peu étrange et obscur. Mr. Logie Robertson l'explique heureusement en le rapprochant de ce vers de Burns :

« I'll laugh, an' sing, an' shake my leg [2]. »

Le même éditeur nous fournit l'explication d'un passage embarrassant :

« A stronger glow sits on the lively cheek
Of ruddy fire [3] »,

et nous apprend que dans les campagnes écossaises, les jambages de la cheminée s'appellent « the cheeks o' the fire [4] ».

« In its mid career
Arrests the bickering stream [5] »

nous présente un terme dont l'emploie moderne est différent de celui qu'en fait le poète. Le sens primitif indiqué par Skeat, « to keep pecking », et conservé en Ecosse semble bien subsister dans l'exemple de Thomson [6].

1. *Winter*, 627, 8. — 2. *Second Epistle to Lapraik*. — 3. *Winter*, 709, 710. — 4. Clarendon Press edition, p. 384. — 5. *Winter*, 724, 725.

6. Comme aussi dans l'emploi qu'en fait Tennyson :

« (I) sparkle out among the fern
To bicker down a valley. »

(*The Brook*.)

« To bicker (dit le dictionnaire de Murray) expresses the noise occasioned by successive strokes, or by any rapid motion. »

« Frae thatched eaves the icicles depend
In glitt' ring show, an' the once bick' ring stream,
Imprison'd by the ice, low-growling, runs
Below the crystal pavement. »

(Davidson's *Seasons*, p. 156.)

Enfin Mr. Logie Robertson signale aussi un sens particulièrement écossais du mot « friends » employé pour « relatives » dans deux passages de l' « Hiver ».

Thomson, pour nous résumer, apporte jusque dans le choix des mots de sa langue, l'indépendance aventureuse qui fait de lui une figure si originale dans la société littéraire anglaise du XVIIIe siècle. Chez les maîtres de ce temps le vocabulaire était comme à plaisir réduit, le néologisme était volontiers jugé téméraire et inutile, le goût semblait consister à chercher l'effet dans les combinaisons ingénieuses de mots très simples plutôt que dans la variété ou l'éclat des termes eux-mêmes. Thomson au contraire recherche les mots à effets, s'efforce d'étendre son clavier et de varier ses notes. Il lui paraît que jamais il ne versera dans son style assez de termes éclatants et colorés. Il prend au fond de la langue, aux œuvres des vieux maîtres et en particulier à Spenser leur riche vocabulaire germanique. Il emprunte à Milton un grand nombre de termes latins, et, à l'exemple du grand poète, il introduit lui-même complaisamment des mots tirés de la langue savante. Mais pour avoir manqué de mesure dans cette latinisation de son vocabulaire, il s'est exposé à ce qu'on méconnût tout ce qu'il a montré de richesse de bon aloi. Les termes trop souvent lourds et sans naturel qu'il façonne pour exprimer sa pensée ont, pour une part notable, contribué à donner à son style un caractère tendu, artificiel et parfois boursouflé.

II

La Grammaire des « Saisons ».

Incorrections; *anacoluthes*. — Les premières observations qu'appelle ce sujet, celles qui concernent le respect des lois de

Burns donne seulement au mot le sens de « courir ».

« Auld Ayr ran by before me,
And bickered to the seas. »

(Dans la pièce qui commence par « Though cruel Fate should bid us part », *in Commonplace Book*, 1784.)

Voir aussi l'emploi de « bicker », « une courte course », dans *Death and Dr. Hornbook.* »

la langue, seront fort brèves. Les incorrections formelles sont rares dans le poème. Les remaniements fréquents du texte pour les éditions successives ont fait disparaître presque toutes les taches dues à la hâte ou à l'inexpérience du jeune poète. Quelques-unes cependant ont traversé toutes les réimpressions. Ce sont surtout de ces constructions incohérentes, les anacoluthes de la rhétorique, où une partie de la phrase demeure comme suspendue en l'air sans être rattachée par aucun lien grammatical aux termes de la proposition.

. . . . O'er the boughs
Dancing about, still at the giddy verge
Their resolution fails [1].

Or, *turning thence thy view*, these graver thoughts
The Muses charm [2].

« Even present » [3], au début d'une longue période, ne se rapporte à aucun substantif ou pronom exprimé dans la phrase, mais, justifié par une ellipse hardie du sujet et du verbe, l'adjectif se rapporte au « jeune homme » dont il a été question au paragraphe précédent.

Cette construction plaît à l'auteur; il la répète quelques vers plus loin au début d'un passage qui s'oppose au précédent [4], et plus loin encore dans un mouvement de phrase différent :

. . . . While, *borne away*
On swelling thought, his wafted spirit flies [5].

Quelques autres exemples de ces formes de phrases brisées peuvent s'expliquer, si l'on y veut voir des sortes de « cas absolus » analogues à l'ablatif absolu des Latins, ou au datif absolu de l'ancien anglais, remplacé plus tard par un nominatif absolu [6]. C'est là en effet une construction que recherche volontiers Thomson. Peut-être y devons-nous voir un effet de l'influence de Milton; mais cette forme devait par elle-même plaire au poète pour le caractère de noblesse et d'élévation qu'elle contribuait à donner à son style.

1. *Spring*, 739-741. — 2. *Ibid.*, 931-932. — 3. *Ibid.*, 995. — 4. *Ibid.*, 1003. — 5. *Ibid.*, 1018-1019.
6. Voir R. Morris, *Historical outlines of English accidence*, § 102.

. . . . . *He now shut up*
Within his iron cave [1].

Dashed down and scattered by the tearing wind's
Assiduous fury *its gigantic limbs* [2].

Le seul « Printemps » renferme une quinzaine d'exemples de cette construction peu commune en anglais.

Dans d'autres tournures, difficiles à analyser, une ellipse peut rendre compte de l'apparente incohérence de la phrase :

. . . . . Arabia cannot boast
A fuller gale of joy than, liberal, thence
Breathes through the sense [3].

Le lecteur supplée volontiers, après « than », les mots « that which ».

Mais quelquefois, au contraire, il paraît bien que le poète, dans son ample période, perde de vue l'exacte relation des termes entre eux.

Or can it mix them with *that* matchless skill,
And lose them in each other, *as* appears
In every bud that blows [4]?

« As » continue très correctement la phrase après « and lose them in each other », mais il ne s'ajuste plus avec l'expression précédente.

But come, ye generous minds, in *whose* wide thought
Of all his works, creative Bounty burns
With warmest beam, and, on *your* open front
And liberal eye, sits [5]....

La construction est confuse et rebelle à l'analyse. « Warmest... of all his works » n'offre guère de sens, et « your » tient la place du relatif « whose » qu'exigerait la grammaire.

1. *Spring*, 142, 143. — Une correction postérieure a remplacé *he* par *and*. La phrase semble alors moins heurtée, mais elle est plus obscure. — Milton, en pareil cas, emploierait, à l'imitation du latin, une forme objective : « me overthrown », « us dispossessed », « him destroyed », « me of these nor skilled, nor studious ». (*Parad. Lost*, Bk. IX, 41, 42.)
2. *Winter*, 183, 184. — On peut voir encore en fait d'exemples : *Spring*, 304, 750, 751 ; *Summer*, 348-351 ; *Autumn*, 245, 246, 856-860 ; *Winter*, 968, etc.
3. *Spring*, 499-501. — 4. *Ibid.*, 470-472. — 5. *Ibid.*, 877-880.

Inversions. — L'inversion est une des particularités grammaticales qui s'imposent à toute étude de la langue d'un poète. L'usage qui en a été fait par les différentes écoles est très divers, selon l'idée qu'elles se sont formée de ce que doit être la langue de la poésie. Ni l'éclat des images, ni la parure des métaphores, ni l'intensité de la pensée ou de l'émotion ne lui appartiennent en propre à cette langue. Il semble que le rythme seul la distingue essentiellement de la prose, mais que cela suffise. Les poètes de l'école classique, en Angleterre aussi bien qu'en France, ont cependant tenu à marquer nettement une autre différence. Indépendamment de la forme que donne à la pensée le rythme, c'est-à-dire le moyen d'expression spécial de l'art poétique, ils ont voulu introduire entre les deux langues une différence de grammaire en faisant un très fréquent usage de l'inversion.

On sait combien est constant chez Pope ce renversement de l'ordre normal des termes. Rien ne contribue plus à donner au style du brillant écrivain ce caractère artificiel et apprêté qui, en dépit de beaucoup d'art et d'esprit, ne tarde pas à causer une impression de fatigue. Thomson ne s'est pas affranchi sur ce point de l'usage de son temps. Mais chez lui ces constructions sont notablement moins fréquentes que chez Pope [1].

Au reste le nombre de ces tournures n'est pas la chose qu'il importe de noter. Les inversions qui se rencontrent dans les « Saisons » peuvent se diviser en trois groupes : celles qui servent à exprimer une supposition, — celles qui expriment un impératif ou un optatif ou une interrogation, — celles enfin où le renversement de l'ordre normal n'apporte à la phrase aucun sens particulier.

Les exemples de l'inversion hypothétique ne nous arrêteront pas. Des formes telles que « Should she seem [2] », « should I turn [3] », « was every tongue silent [4] » sont conformes à l'usage constant de la langue. Leur répétition complaisante dans le

1. Nous relevons dans les vers de l'*Essay on Man* 40 inversions bien caractérisées (en négligeant celles qui sont peu frappantes). Dans les 300 premiers vers de *Winter*, le nombre des inversions est de 20. Encore est-ce là une très forte proportion, si nous considérons l'ensemble du poème. L' « Hiver » entier ne donne que 60 inversions sur 1069 vers.

2. *Spring*, 623. — 3. *Ibid.*, 765. — 4. *Summer*, 185, 186.

poème est la seule chose qui mérite d'être signalée. — La construction est plus remarquable lorsqu'elle porte sur un temps simple du verbe, en l'absence de tout auxiliaire.

> . . . . . Thought fond man
> Of these [1].

Mais ces exemples sont rares.

De l'inversion par laquelle un sens impératif ou optatif est exprimé, nous aurons peu de chose à dire. Elle est légitime. Elle est conforme à l'usage ancien de la langue. Elle convient au style de la poésie où l'appareil commode mais inélégant des auxiliaires ne va pas sans quelque lourdeur. Tout au plus pourrions-nous remarquer l'effet peu agréable que produit la répétition trop fréquente de ces formes : « Be these my themes [2] » — « Be my retreat [3] » — « To me be Nature's volume broad displayed » [4].

Mais le cas est différent lorsque l'inversion s'applique à un verbe non auxiliaire, pour exprimer soit un impératif, soit une interrogation. La construction est alors beaucoup plus frappante, et selon l'emploi qui en est fait, sera tantôt brève et alerte :

> Pass some few years [5]. . . . .
>
> In what region.... sleep you when 'tis calm? [6]

tantôt au contraire gauche et obscure :

> And lives the man whose universal eye
> Has swept at once the unbounded scheme of things? [7]

Ce sont surtout les inversions du troisième groupe qui retiennent l'attention; elles forment un des traits essentiels du style des « Saisons ». Contrairement au génie de la langue, Thomson place volontiers le déterminatif après le terme déterminé, l'épithète après le substantif, le complément avant le verbe ou l'adjectif, l'adverbe après le verbe : « on churchyards

1. *Winter*, 348, 349. — 2. *Ibid.*, 3. — 3. *Ibid.*, 426. — 4. *Summer*, 192.
5. *Winter*, 1029. Cf. Wordsworth :

> « Pass we from entertainments. »
> (*The Prelude*, Bk. VII, p. 392.)

6. *Winter*, 117. — 7. *Summer*, 329, 330.



drear[1] », « the quire celestial[2] », etc. Très souvent ces inversions de l'épithète ont pour motif un désir d'éviter la répétition d'une construction précédente, et de balancer deux expressions symétriques en y introduisant quelque variété :

. . . . . If some sharp rock
Or shoal insidious[3].

. . . . . Heaven-born truth
And meditation fair[4].

Joyless rains obscure[5].

. . . . . The brawling brook
And cave presageful[6]. — Etc.

Nous voyons le complément précéder l'adjectif dans des formes telles que :

. . . . . and of watery wealth
Full[7].
. . . . . of unequal bounds
Impatient[8]. — Etc.

ou précéder le verbe :

And to the quire celestial Thee resound[9].

The downy orchard, and the melting pulp
Of mellow fruit the nameless nations feed
Of evanescent insects[10].

. . . . . The fading many-coloured woods
Shade deepening over shade, the country round
Imbrown[11].

1. *Winter*, 410.
2. *Summer*, 190. Voir encore entre autres exemples : *Autumn*, 407, 408, 433; *Winter* 127, 693, 694; etc.
3. *Winter*, 172,3. — 4. *Ibid.*, 1059, 1060. — 5. *Ibid.*. 73. Exemples analogues : *Autumn*, 134, 445; 543; etc. — 6. *Winter*, 70. Voir aussi *Autumn*, 871, 872. — 7. *Autumn*, 886, 887. — 8. *Ibid*, 903, 904. — 9. *Summer*, 190. — 10. *Ibid.*, 301-303.
11. *Autumn*, 950-952; ou bien encore *Autumn*, 961-963; *Winter*, 52, 53; *Ibid.*, 507; *Ibid.*, 400. Une inversion du régime « Thee » (*Autumn*, 944-947) :

« Thee, Forbes, too, whom. . . . .
Thee truly generous, and in thy silence great,
Thy country feels », etc.

rappelle fort une expression de Milton :

« .... Thee another flood,
Of tears and sorrow a flood thee also drowned, »
(*Paradise Lost*, Bk. XI, 754, 755.)

L'attribut est aussi placé avant le verbe :

Fled is the blasted verdure of the field [1].
Books are but formal dulness, tedious friends [2].
Rent is the fleecy mantle of the sky [3].

Là encore l'usage trop fréquent de ces formes les rend remarquables, bien plutôt que la violence qu'elles font à la langue. Mais ce qui est plus caractéristique de la manière de Thomson, c'est l'inversion qui place le sujet après le verbe sans que la raison en soit d'indiquer interrogation, supposition, ordre ni souhait.

Nous parlions tout à l'heure d'une comparaison qui nous montrait, dans un même nombre de vers, une moindre proportion de tournures inversives chez Thomson que chez Pope [4]. Mais si nous comparions uniquement les inversions du sujet, nous trouverions dans ces mêmes passages que Pope en présente seulement trois contre trente-sept inversions du régime, tandis qu'il y en a onze sur les vingt inversions relevées dans les trois cents vers de Thomson. Or ces formes, moins fréquentes dans le style des écrivains, comme dans l'usage courant de la langue, donnent aux inversions dans le style de notre poète une importance que leur nombre seul ne justifierait pas. Il a une prédilection marquée pour des mouvements de phrase tels que ceux-ci :

Looked out the joyous Spring [5].
Looks out the joyless sun [6].
Pleased have I.... [7].
Resounds the living surface of the ground [8].

Faint are his gleams and ineffectual shoot
His struggling rays [9].

Sighs the sad genius of the coming storm [10].

. . . . . Gathered play
The swallow people [11].

1. *Autumn*, 998. — 2. *Spring*, 1015. — 3. *Autumn*, 36. — 4. Voir plus haut, p. 429, note 1. — 5. *Winter*, 16. — 6. *Autumn*, 1028. — 7. *Winter*, 7; *Ibid.*, 10. — 8. *Ibid.*, 281. — 9. *Ibid.*, 46, 47. — 10. *Ibid.*, 67. — 11. *Autumn*, 837, 838.

And swelled the pomp of peace their faithful toil,
As from their own clear north in radiant streams
Bright over Europe bursts the Boreal morn [1].

. . . . . Where creeping waters ooze,
Where marshes stagnate, and where rivers wind,
Cluster the rolling fogs [2].

. . . Vanish the woods [3].

Hard by these shores, where scarce his freezing stream
Rolls the wild Oby, live the last of men [4].

C'est donc par leur nombre à la fois et par le relief qui les impose à notre attention que ces formes de langage deviennent un des traits les plus importants du style et de la manière de Thomson.

Il convient aussi de mentionner certaines phrases qui ne sont pas toujours inversives, où l'auteur affecte un mouvement haletant, une construction désarticulée dont l'effet est plus singulier qu'agréable. Elles se rencontrent surtout dans les apostrophes — fréquentes chez notre poète — et consistent à placer le terme vocatif entre deux mots qui ne peuvent être isolés sans violence :

May my song soften, as thy daughters I,
Britannia, hail [5].

Oh! lose me in the green delightful walks
Of, Dodington, thy seat [6].

You, gallant Vernon, saw.....
. . . . . you pitying saw [7]....

ou ces exemples un peu différents mais non moins étranges :

Among the bending willows, falsely he
Of Musidora's cruelty complained [8].

. . . . The melting pulp
Of mellow fruit the nameless nations feed
Of evanescent insects [9].

1. *Autumn*, 907-909. — 2. *Ibid.*, 1085-1087. — 3. *Ibid.*, 719.
4. *Winter*, 936, 937. Un autre exemple significatif dans le même chant, 951-954.
5. *Summer*, 1580, 1581. — 6. *Autumn*, 654, 655. — 7. *Summer*, 1041, 1042. — 8. *Ibid.*, 1275, 1276. — 9. *Ibid.*, 301-303.

Ces interruptions inattendues de la construction sont une des causes de l'obscurité qui parfois arrête le lecteur des « Saisons » :

A people savage from remotest time,
A huge neglected empire, one vast mind,
By heaven inspired, from Gothic darkness called [1],

devient fort clair si l'on rétablit l'ordre normal des membres de la proposition [2].

Ellipses. — Nous avons vu que plusieurs des inversions coutumières de Thomson sont accompagnées d'une ellipse. Les constructions elliptiques sont en effet aussi une des tournures favorites du poète. C'est un des procédés par lesquels la langue des vers visait alors à se distinguer de la prose. L'auteur des « Saisons » le devait adopter d'autant plus facilement que ces constructions lui étaient recommandées par l'usage qu'en a fait Milton. L'influence du maître explique en particulier pourquoi dans le poème de Thomson, comme dans le « Paradis Perdu ». nous trouvons assez souvent un nom employé sans article, dans des occasions où le sens appellerait ce signe de détermination :

. . . . falling fast
With wild infracted course and lessened roar [3].

. . . . the hallowed car
Of poet, swelling to seraphic strain [4].

. . . . gaze
At early passenger [5]....

Plus rarement un verbe est employé sans sujet exprimé :

Behoves you then to ply your finest art [6].

Dans des cas plus nombreux le verbe substantif est omis :

Repeated this, till deep the well-washed fleece
Has drunk the flood [7]....

1. *Winter*, 952-954.
2. « One vast mind, inspired by Heaven, called from gothic darkness a people savage from remotest time, a huge neglected empire. »
3. *Summer*, 604. — 4. *Ibid.*, 562, 563. — 5. *Ibid.*, 59, 60. — 6. *Spring*. 424. — 7. *Summer*, 384, 385.

Quatre phrases successives de l' « Automne » procèdent par exclamations sans verbes, sur ce modèle :

The radiant sun how gay [1] !

Ces constructions elliptiques deviennent facilement obscures :

. . . . . Whose spotless swains ne'er knew
Injurious deed; nor, blasted by the breath
Of faithless love, their blooming daughters woe [2].

Archaïsmes. — Pronoms; adjectifs. — La tendance à faire emploi de formes presque abandonnées, mais conformes à l'ancien usage de la langue et des écrivains, cette tendance bien naturelle chez un disciple fervent de Spenser explique plusieurs des particularités qui frappent le lecteur des « Saisons ». Le poète conserve plus d'une fois au pronom personnel la valeur réfléchie qu'il avait jadis. Il n'est pas douteux que la forme moderne plus claire ne soit bien lourde pour la langue des vers. Nombre d'autres écrivains anglais après Thomson continueront à éviter les pronoms réfléchis :

And yellow load them with the luscious spoil [3].
Who to the crowded cottage hies him fast [4]. — Etc.

La forme archaïque « ye » est assez fréquemment employée par Thomson dans les apostrophes :

. . . . Ye, ashes wild [5] !
Lend me your song, ye nightingales [6] !
What is this mighty breath, ye curious, say [7].

Du reste la distinction entre les deux formes n'est pas absolue; le poète les emploie en même temps l'une et l'autre dans un même passage, tantôt avec valeur de vocatif et tantôt avec valeur de sujet :

. . . . but you, ye flocks,
What have ye done? ye peaceful people, what,
To merit death? you, who have given us milk [8]?

1. *Autumn*, 1213-1217. — 2. *Winter*, 884, 886. — 3. *Spring*, 514. — 4. *Summer*, 1126. — 5. *Ibid.*, 171. — 6. *Spring*, 575. — 7. *Ibid.*, 848. — 8. *Ibid.*, 357-259.

Nous pouvons encore signaler un archaïsme dans l'emploi très fréquent de l'adjectif avec valeur adverbiale. Sans doute il n'y a là rien que de conforme au génie de la langue. Bien que le purisme des grammairiens demande aujourd'hui qu'une terminaison spéciale marque la différence entre l'adjectif et l'adverbe, la langue populaire, en négligeant cette distinction, reste fidèle à l'usage du vieil anglais [1]. La langue du peuple est souvent aussi celle de la poésie; rien de plus légitime que l'emploi fait par Thomson de formes telles que :

Then, sliding soft, they drop [2].
Loud shrieks the soaring hern [3].
'Tis by thy secret strong attractive force [4]. — Etc.

Mais il n'en est plus de même quand le poète attribue une valeur adverbiale à des adjectifs français ou latins. Et ce sont ceux-là surtout qu'il se plaît à transformer ainsi. Il n'a pas senti que ces mots, sauf ceux qui se sont intimement fondus dans la langue, n'ont pas la plasticité des termes qui appartiennent au fond même de l'idiome national. Ils ne se prêtent pas toujours à ces transpositions de valeur que les mots germaniques subissent facilement. « Swift » prendra sans difficulté le sens de « swiftly ». Il ne s'en suit pas que son synonyme « instantaneous » puisse s'employer pour « instantaneously » :

The rapid radiance instantaneous strikes
Th'illumined mountain [5].

When o'er this world, by equinoctial rains
Flooded immense, looks out the joyless sun [6].

Ardent crowd
Britannia's sons to hear her pleaded cause [7].

The central waters impetuous rush'd [8].

. . . . and oft the swain
On some impatient seizing, hurls them in [9].

. . . . . for every land their life
Has flowed profuse [10].

1. Voir Earle, *The Philology of the English Tongue*, §§ 431, 432.
2. *Autumn*, 557. — 3. *Winter*, 146. — 4. *Summer*, 97. — 5. *Spring*, 191, 192. — 6. *Summer*, 1026, 1027. — 7. *Winter*, 680. — 8. *Spring*, 310. — 9. *Summer*, 379, 380. — 10. *Autumn*, 905, 906.

. . . . the leaf
Incessant rustles [1].

What pity, Cobham, thou thy verdant files
Of ordered trees shouldst here inglorious range [2].

Au moins, dans ces exemples, qu'il serait aisé de multiplier, l'emploi adverbial des adjectifs est-il facilité par cette circonstance que le mot pourrait à la rigueur être interprété comme une épithète. Mais quand cette atténuation vient à manquer, alors l'attribution arbitraire d'un sens adverbial à des adjectifs d'origine latine est presque toujours une pénible violence faite à la langue :

. . . . . 'tis copious blest [3].

High-seen the Seasons lead, in sprightly dance
Harmonious knit, the rosy-fingered Hours [4].

They sportive wheel, or sailing down the stream
Are snatched immediate by the quick-eyed trout [5].

Gradual from these what numerous kinds descend [6].

'Tis raging noon; and vertical the sun
Darts on the head direct his forceful rays [7].

. . . . those aromatic gales
That inexhaustive flow continual round [8].

Lavish fed [9].

Toutes les pages du poème offrent des exemples de ces formes de langage dont l'abus communique au style de Thomson un caractère à la fois apprêté et monotone.

Les latinismes de syntaxe sont beaucoup moins nombreux qu'on ne le pourrait croire quand on songe à l'influence exercée sur le poète par le style de Milton. Nous devons signaler cependant des formes telles que :

Thy works... would....
. . . . Thee resound [10].

1. *Autumn*, 990, 991. — 2. *Ibid.*, 1073, 1074. — 3. *Spring*, 338. — 4. *Summer*, 1212. — 5. *Ibid.*, 252, 953. — 6. *Ibid.*, 287. — 7. *Ibid.*, 432, 433. — 8. *Spring*, 477, 478.

9. *Autumn*, 498. — Il faudrait encore signaler, parmi les traces d'archaïsme, l'emploi d'une forme de participe passé aujourd'hui hors d'usage. C'est le mot « shook », pour « shaken ». Il se rencontre trois fois rien que dans « l'Automne » : 25, 330, 548.

10. *Summer*, 187-190.

C'est, au delà de Milton, Virgile lui-même qui nous est ici rappelé par le choix du verbe, en même temps que la construction est un hardi latinisme.

Mais c'est bien Milton qui a fourni le modèle de cette forme de phrase :

> Meantime this fairer nymph than ever blest
> Arcadian stream [1]....

dans laquelle l'adjectif précédé d'un adjectif déterminatif est, contrairement à la grammaire de l'anglais, séparé de son complément.

En résumé la grammaire de Thomson, comme son vocabulaire, nous montre une indépendance et un désir d'originalité par où le poète se distingue des écrivains de son temps. Mais dans les formes de sa phrase, comme dans le choix de ses mots, il pousse à l'excès la recherche des effets de force et de noblesse; et la répétition abusive de constructions favorites donne parfois à sa langue une incontestable monotonie et un caractère regrettable d'artifice et de déclamation.

III

La langue poétique.

Hypallage et métonymie. — Si, de la grammaire de notre poète, nous passons à sa rhétorique, nous trouverons là encore plus d'une occasion de comparer le style qu'il s'est fait avec celui des écrivains de son temps. L'école de Pope n'avait guère de faveur pour ces audacieuses figures qui, dans le style des grands poètes imaginatifs, font violence à la langue et affirment la supériorité du génie sur les lois de l'usage. Il est douteux que toute l'œuvre de Pope renferme un seul exemple d'hypallage comme ce vers où Thomson reproduit une expression célèbre de Virgile :

> The dark wayfaring stranger breathless toils [2].

1. *Summer*, 1247, 1248.
2. *Winter*, 177. Cf. Virgile : « Ibant obscuri sola sub nocte ».

Moins frappantes, mais de même nature sont les figures de ces vers :

> The well-earned treasures of the painful year [1].
>
> . . . . mountains....
> Breathing the soul acute [2].

Le lecteur des « Saisons » ne tarde pas à remarquer le retour fréquent de cette forme de métonymie qui consiste à employer un terme abstrait avec un sens concret. Ce n'était assurément pas là une hardiesse nouvelle dans la poésie anglaise. Tous les poètes y ont eu recours, et le plus grand d'entre eux en a prodigué les exemples les plus saisissants [3]. Mais chez Pope et les écrivains de son école, nous ne trouvons plus guère que des métonymies banales, trop effacées par l'usage pour avoir conservé aucune valeur propre. Dans les plus mouvementées des œuvres du maître, dans celles où le feu de la passion doit le plus facilement provoquer l'apparition de traits hardis, nous rencontrons à peine quelques figures telles que celle-ci : « Là, « nulles saintes images d'argent, léguées par des avares à leur « lit de mort — ne tentaient, présents insuffisants, de suborner « la colère des dieux [4] ».

Il est aussi chez Thomson nombre de termes abstraits dont l'emploi dans un sens figuré appartient au vocabulaire courant des poètes. Mais il en est d'autres au contraire où l'écrivain a mis l'empreinte vigoureuse de sa personnalité et de sa maîtrise de la langue [5].

« Les jeunes oiseaux... brisent leur fragile esclavage [6] », pour

1. *Autumn*, 344. — 2. *Autumn*, 881.

3. « Divine perfection of a woman. » (*King Richard III*, acte I, sc. II, 75.)
« Bring in the admiration. » (*All's Well*, etc., acte II, sc. I, 91.)
« O fair affliction, peace! » (*King John*, acte III, sc. IV, 36.)
« Yea, joy. » (*2d Henry IV*, acte II, sc. IV. 52.)
« Unthrifty loveliness. » (*Sonnet IV*). — Etc., etc.

4. « No silver saints, by dying misers given,
Here bribed the rage of ill requited heaven;
But such plain roofs as piety could raise.... »
(*Eloïsa to Abelard*, 137-139.)

5. Par exemple : *Spring*, 930; *Summer*, 1459; *Summer*, 1214.

6. « ... The callow young....
Their brittle bondage break. »
(*Summer*, 671.)

« la coquille qui les enferme »; — « la perfection [1] » pour « la « chaleur qui mûrit les raisins » sont des formes de langage assez audacieuses déjà. En voici de plus hardies : Dans un paysage des tropiques le poète nous montre le serpent qui, près d'une source, est venu rouler ses anneaux « et quand dardant une « langue menaçante — ouvrant ses mâchoires meurtrières, le « monstre plisse — sa crête ardente, toute autre *soif* épouvantée « — s'enfuit [2] ». Quelques vers plus loin nous avons encore : « Les moutons tremblants — se pressent autour du berger qui « les garde; les bestiaux plus nobles — .... entendent avec hor- « reur — cette rage qui s'approche [3]. » — « Les troupeaux — « laissent retomber les brindilles sèches, et avec une muette « prière regardent — la verdure qui tombe [4] » (pour « la pluie qui fera reverdir la terre »). Voici à peu d'intervalle une autre et non moins audacieuse métonymie : « et toujours les nuages « bienfaisants — déversaient une grasse abondance [5] ».

L'accent d'énergie que ces figures donnent au style de Thomson est malheureusement affaibli par l'usage abusif qu'il lui arrive d'en faire. Il a pour quelques-unes une prédilection qui ne se lasse point. Dans moins de cent vers nous trouvons trois fois le mot « fate » au sens de « mort » ou de « cause de mort » : « Les horribles mâchoires du requin armées d'une « triple mort [6] » — « L'air (d'une ville ravagée par la peste) est

1. ..... Perfection breathes
White o'er the turgent film the living dew.
(*Autumn*, 692-694.)

2. ... While with threatening tongue
And deathful jaws erect, the monster curls
His flaming crest, all other thirst appalled
Or shivering flies, or checked at distance stands
Nor dares approach.
(*Summer*, 903-907.)

3. ..... With horror hear
The coming rage.
(*Summer*, 928-932.)

4. .... Herds and flocks
Drop the dry sprig, and mute-imploring eye
The falling verdure.
(*Spring*, 161-163.)

5. ... And still the gracious clouds
Dropt fatness down.
(*Spring*, 260, 261.)

6. His jaws horrific armed with threefold fate.
(*Summer*, 1013.)

plein de mort [1] », — « Là-bas, dans ce nuage funeste, une obs-« curité rougeâtre, un arsenal de mort — fermentent [2]. »

Périphrase. — Les écrivains de l'école classique évitent, nous le disions plus haut, les audaces qui font violence à la langue. Ils poussent plus loin la timidité lorsqu'ils reculent devant l'emploi d'un terme qui, traduisant exactement l'idée, leur parait manquer de noblesse. La périphrase est la figure favorite de ces écrivains; la littérature du XVIII[e] siècle l'a cultivée avec prédilection. Il faut bien entendre que l'abus seul de cette forme d'expression est condamnable. Il y a un emploi de la périphrase que le goût le plus sévère reconnait légitime, et dont tous les grands poètes fourniraient des exemples. Quand Hippolyte désigne Phèdre sous cette forme indirecte et compliquée :

La fille de Minos et de Pasiphaé [3].

Racine n'a pas eu seulement pour objet de réunir des mots harmonieux et sonores [4]. Le vers nous rappelle de quelle mère infâme est née Phèdre ; il exprime la haine et le mépris d'Hippolyte pour l'étrangère; il prépare et il annonce les révélations de la scène III.

Mais quand la périphrase n'a pas d'effet analogue; quand, ne nous apprenant rien, ou rien d'important sur l'objet qu'elle désigne, elle vise uniquement à nous faire admirer chez l'auteur une habileté à trouver des équivalents; quand elle devient un futile jeu d'esprit pour l'écrivain qui s'efforce de dire ce qu'il doit dire par le moyen le plus détourné, et pour le lecteur dont la tâche est de deviner l'énigme proposée, alors en effet la périphrase mérite la défaveur et le mépris qui l'ont frappée.

Il faut bien avouer que l'œuvre de Thomson renferme plusieurs exemples dignes d'être rangés dans cette catégorie. Ce

1. The wide enlivening air is full of fate.
(*Summer*, 1084.)

2. In yon baleful cloud
A reddening gloon, a magazine of fate
Ferment.
(*Summer*, 1111-1113.)

3. *Phèdre*, acte I., sc. I.

4. C'est sans doute par pure boutade que Théophile Gauthier ne voyait dans ce vers que la musique des sons, et, de ce seul chef, le déclarait, dit-on, le plus beau vers qu'ait écrit Racine.

souci du style noble, qui obsède l'école classique en Angleterre comme en France, inspire à notre poète des détours fâcheux pour dire des choses très simples.

Dans seize vers du « Printemps » il parle des insectes nuisibles à l'agriculture, et c'est à peine si le mot « insect » est une fois mentionné [1]. Le sujet peut paraître bien humble, et l'auteur croit élever son style au moyen de circonlocutions compliquées : « C'est une faible race, et pourtant ce sont souvent les « fils sacrés de la vengeance [2] ». Et comme le vague de ces désignations rend difficile l'emploi de pronoms se rapportant aux mêmes objets, le poète acccumule les périphrases : « l'ennemi caché [3] », « la gent engourdie par le froid [4] ». Ce dernier exemple rappelle une forme banale que Thomson reproduit très souvent. La même « Saison » nous la montre encore dans « la gent emplumée [5] », « la gent à nageoires [6] », « la gent au plumage brillant [7] », « les douces tribus [8] ». S'il s'agit de jeunes oiseaux ce n'est plus « la gent », mais la « jeunesse emplumée [9] » — Le berger des Hébrides « récolte sa nourriture ovaire — « ou... amoncelle — le plumage, qui s'élève élastique, pour « former le lit — du luxe [10] ». — Quel est le serpent que désigne cette périphrase de l' « Été » : « Le petit ministre de mort qui se « cache dans un étroit espace — et dont le venin concentré par « un soleil brûlant répand dans les veines un éclair rapide [11] ? » Nous avons moins d'incertitude sur l'objet dont il s'agit quand Musidora « de sa jambe de neige — et de son pied menu tire la soie retournée [12] ».

Tout cela est peu digne du génie d'un poète tel que Thomson. Il va cependant plus loin encore. Dans ce passage du « Printemps » où il célèbre les charmes de la pêche et nous fait de cet art un cours didactique, pas un nom de poisson n'est mentionné; le seul qui soit particulièrement désigné se reconnaît à cette périphrase « le monarque du ruisseau [13] ». Mais le poète nous parle « des petites naïades [14] » qu'il s'agit de décider à mordre, et il recommande au pêcheur de rejeter à l'eau comme trop jeune « le *bébé* tacheté [15] ». Quant à l'arme du pêcheur,

1. *Spring*, 119-135. — 2. *Ibid.*, 123, 124. — 3. *Ibid.*, 128. — 4. *Ibid.*, 131. 5. *Ibid.*, 164. — 6. *Ibid.*, 394. — 7. *Ibid.*, 616. — 8. *Ibid.*, 710. — 9. *Ibid.*, 728. — 10. *Autumn*, 875-878. — 11. *Summer*, 907-909. — 12. *Ibid.*, 1308, 1309. — 13. *Spring*, 423. — 14. *Ibid.*, 402.

15. *Spring*, 421. — Delille n'appelle-t-il pas quelque part le veau « un folâtre



c'est « la ligne flottante arrachée au coursier blanchi[1] ». La pluie même a, paraît-il, besoin d'être désignée par une circonlocution; c'est elle qu'il nous faut reconnaître dans « l'aliment semblable au lait[2] ».

N'allons pas cependant juger notre auteur sur ces déplorables erreurs. Il serait à peine plus injuste de voir un échantillon du style habituel de Lamartine ou de Vigny dans certaines périphrases extraordinaires qu'on peut relever dans leurs œuvres[3]. Aux exemples d'expressions tourmentées et bizarres que nous avons citées, on en pourrait opposer beaucoup d'autres où Thomson sait faire usage du terme propre. Quand il ne cède pas à l'influence du goût régnant, c'est dans une langue simple, directe et franche qu'il décrit les scènes modestes de la vie des champs. Il observe dans la basse-cour « la poule vigilante — qui appelle autour d'elle toute sa « gazouillante famille, — que nourrit et défend le coq

enfant »? Notons que tout ce passage sur la pêche ne figure pas dans les premières éditions. Il est ajouté après 1738, quand la manière d'écrire du poète a subi quelque modification.

1. Snatched from the hoary steed the floating line.
(*Spring*, 383.)

Pope s'était contenté de dire : « Slight lines of hair surprise the finny prey » (*The Rape of the Lock.*)

2. And while the milky nutriment distils.
(*Spring*, 183.)

3. Celle entre autres qui désigne ainsi les poules :

« Et les oiseaux privés, dont le chant entendu
Avertit l'homme à jeun du fruit qu'ils ont perdu. »
(*La Chute d'un Ange.*)

A. de Vigny, si plein de raillerie pour ces préjugés littéraires qu'offusquait le mouchoir d'Othello, imagine lui-même, pour parler d'une chemise, de bien ingénieuses périphrases :

« Dolorida n'a plus que ce voile incertain,
Le premier que revêt le pudique matin,
Et le dernier rempart que, dans sa nuit folâtre,
L'amour ose enlever d'une main idolâtre. »
(*Livre Moderne. Dolorida.*)

Si Delille avait eu à parler du quadrille des lanciers, l'aurait-il fait en termes plus alambiqués que ceux-ci?

« Le signal est donné, l'archet frémit encore,
Elancez-vous, liez ces pas nouveaux
Que l'Anglais inventa, nœuds chers à Terpsichore,
Qui d'une noble chaîne imitent les anneaux. »
(*Livre Moderne. Le Bal.*)

« intrépide[1] ». Tous les hôtes de la ferme sont ainsi décrits et nommés sans fausse honte : le canard aussi bien que le cygne, le dindon à côté du paon ou du pigeon[2]. Les pages du poème sont pleines de descriptions aussi éloignées que possible de cette langue contournée, molle et vague que produit l'abus des périphrases. Qu'on se rappelle cette scène de l' « Été » qui nous montre tous les animaux accablés par l'ardeur du soleil, depuis « la corneille, le freux et la pie qui se dirigent d'un vol pares- « seux vers les chênes devenus gris » jusqu'au chien de la ferme qui « dort étendu tout au long jusqu'à ce que, éveillé « par une guêpe, il la happe brusquement[3] ».

A lire le poème nous ne pouvons nous défendre aujourd'hui de remarquer surtout ces passages où l'écrivain semble, selon le mot de Pascal, s'ingénier « à masquer la nature et à la déguiser ». Mais si nous replaçons les « Saisons » au temps où elles ont été écrites, nous saurons gré au poète de s'être souvent affranchi du mauvais goût régnant. Nous remarquerons alors davantage tant de descriptions d'une langue si simple et d'une saveur si franche, comme la baignade et la tonte des moutons[4], comme la fenaison[5] ou la moisson[6], comme tant d'autres scènes où Thomson écrit avec son instinct naturel et que ne gâtent pas de fâcheuses élégances.

Personnification et allégorie. — Au même degré peut-être que la périphrase, la personnification est considérée comme un des procédés caractéristiques de la poésie classique au XVIIIe siècle. Pour ce qui est de l'Angleterre, il y a là quelque injustice. L'école ne mérite pas tout entière de porter la responsabilité d'un travers qui sans doute a sévi sur beaucoup. Les maîtres du commencement du siècle sont, plus qu'on ne serait tenté de le croire, exempts de cette affectation. Pope en use assez peu. Non seulement dans ses poèmes de discussion rimée, épîtres ou satires, mais même dans ses œuvres descriptives ou pathétiques, il est sobre de ces effets ambitieux[7]. Plus rares encore, on le croira sans peine, sont

1. *Spring*, 771-773. — 2. *Ibid.*, 765-787. — 3. *Summer*, 224-236. — 4. *Ibid.*, 370-400. — 5. *Ibid.*, 352-369. — 6. *Autumn*, 151-169.

7. Pas une seule personnification dans les quatre Pastorales des « Saisons », sauf ces métaphores banales d'arbres qui versent des larmes d'ambre, ou de fleurs qui s'associent à un deuil mortel. — Deux personnifications bien caractérisées dans Héloïse et Abélard (v. 163-170 et v. 299). — Il y en a un plus grand nombre dans la « Forêt de Windsor »; mais

chez Swift ces audaces poétiques. Dans ses vers nets, tranchants et froids, nous ne pourrions guère relever que l'attribution de majuscules aux noms de certaines abstractions, ou l'emploi d'expressions tellement effacées et ternies par l'usage qu'elles ne conservent plus couleur de personnification [1]. — On peut être tenté de voir en Young un des poètes qui ont consacré le triomphe de cette figure. Qui n'a présent à l'esprit ce début de la première des « Nuits » où, en vers sonores et magnifiques, l'auteur évoque devant nous comme autant de personnages imposants et muets le Sommeil, la Nuit et le Silence primordial? Mais on aurait tort de conclure de ce passage au reste du poème. Dans les parties même où il renonce à sa prédication rimée, et où sa pesante dialectique laisse quelque repos au malheureux Lorenzo; dans ces passages célèbres où il s'élève à une haute et riche poésie, il fait rarement usage de la personnification [2].

Si nous en venons aux « poetæ minores », l'importance de ces formes de style s'accroît beaucoup. Garth y a volontiers recours. On en peut trouver plusieurs exemples accumulés dans quelques vers de l'Épilogue du « Caton » d'Addison. — Richard Savage en fournit des spécimens de caractère plus accusé. Son « Wanderer » nous offre plusieurs personnifications prolongées et poussées à fond. L'une d'elles, celle du

aucune n'a de caractère nouveau ni saillant. — « L'Enlèvement de la Boucle » au contraire en renferme d'originales, qui sont un des éléments d'humour du joli poème. Voir au chant IV, ces personnages qui s'appellent « la Migraine », « l'Affectation », etc.

1. « Let Love with Folly and Pride
More fit associates find! »
(*Ode to Wisdom.*)

« Why on that brow dwell sorrow and dismay
Where Loves were wont to sport, and Smiles to play? »
(*A Town Eclogue.*)

Quand par hasard la Muse un peu prosaïque du Doyen enfante une véritable personnification, c'est avec une intention burlesque :

« Discrétion! tu n'as jamais été l'amie de l'amour.
... Discrétion maudite, la faute était toute à toi....
Vénus, dis à ton père de préparer ses carreaux, et de faire
Rentrer la Discrétion dans les ténèbres infernales. »

(*To Love.* Vers trouvés dans le pupitre de miss Vanhomrigh après sa mort.)

2. Un des rares exemples à citer s'appliquerait à une allégorie des quatre saisons.

Suicide, poursuivie durant cinquante vers [1], fait penser à quelques-unes des évocations de Collins, un des maîtres du genre. Enfin pour citer encore un nom, le poème si curieux de Dyer, qui, publié la même année que l'« Hiver », en reproduit à une échelle très réduite les caractères principaux, *Grongar Hill* commence et se termine par des personnifications.

Nous voyons donc que cette figure n'a pas encore pris, chez les contemporains de Thomson, la prépondérance abusive qu'on lui connaîtra plus tard. L'auteur des « Saisons » en cette matière imite plutôt les petits écrivains que les grands. Il recherche trop volontiers dans cette création d'êtres vides de réalité une ressource facile du style poétique. Ses personnifications valent celles de tous les héros de la *Dunciad* quand il nous montre « la chaumière couverte de mousse où, avec le « berger, habite la Paix [2] », ou quand il énumère les passions qui, depuis la fin de l'âge d'or, ont envahi le cœur de l'homme : « la colère frénétique — ou bien, pâle et silencieuse, la basse « envie que dessèche la vue du bonheur d'autrui, la peur « effarée [3] », etc. Les images de ce genre sont innombrables dans le poème. Les meilleures sont celles qui sont employées avec une intention ironique : « Alors la Faim rassasiée ordonne à sa « sœur la Soif — de faire paraître le bol énorme [4] ».

Comme tous ses contemporains d'ailleurs, Thomson emploie complaisamment l'apostrophe, et c'est l'occasion de nombreuses transformations d'êtres de raison en pseudo-personnages. « O chaleur qui accables tous les êtres, suspends ta « rage [5]. » — « Salut, ombrages, fourrés, sapins, chênes [6] », etc. — « Soufflez, brises fécondantes,... ô vous, rosées... et vous, « ondées... et toi, soleil, qui rends la vie au monde [7]. » — « Et « toi surtout, ô vert joyeux, toi qui partout es la parure de la « Nature souriante [8]. » — « Où es-tu, Gelée? [9] » — « Et toi, « délicieux ananas, toi, l'orgueil du monde végétal... vite je « veux te dépouiller de ta tunique aux écailles touffues, pour « dégager ton trésor d'ambroisie, et m'asseoir à la table de « Jupiter! [10] »

1. *The Wanderer*, canto II, 194-250. On peut voir encore dans le premier chant du même poème une longue allégorie de l'Industrie (170-296).
2. *Summer*, 64. — 3. *Spring*, 280-306. — 4. *Autumn*, 512, 513. — 5. *Summer*, 451. — 6. *Summer*, 469. — 7. *Spring*, 49-52. — 8. *Ibid.*, 82, 83 — 9. *Winter*, 714. — 10. *Summer*, 685-689.

Les personnifications, on le voit, sont abondantes; elles portent sur les objets les plus divers; elles sont souvent d'une entière banalité [1]. Mais parfois il arrive à Thomson de descendre au niveau des plus pauvres versificateurs. C'est par exemple quand, au pâle olympe de ces divinités de baudruche auxquelles tant de poètes ont adressé leurs hommages, il s'avise d'ajouter l'Inspiration elle-même. « Viens, ô Inspiration, de cet hermi-« tage où les mortels te découvrent rarement; et que mon ima-« gination ose, à tes yeux sérieux, fixes et ravis qui parcourent « la voûte du ciel, dérober un regard, un de ces regards qui « créent un poète [2]. » — Imaginer, pour lui demander l'Inspiration, une déesse de l'Inspiration, c'est bien du triple galimatias. Disons, pour atténuer la responsabilité de Thomson, qu'il eut un complice. C'est de Mallet qu'était venue d'abord cette ingénieuse idée [3]. D'autre part on voudra mettre à l'actif de notre poète une petite révolution dans les usages typographiques d'alors. Il use beaucoup moins que ses contemporains de majuscules et d'italiques [4]. Ses allégoriques figures y gagnent de passer un peu plus inaperçues. Sachons-lui gré d'avoir paru quelque peu honteux de ces produits de son feu poétique.

Il est au moins un sujet de représentation symbolique que l'on serait surpris de ne pas rencontrer dans le poème; ce sont les saisons elles-mêmes. Il y a là matière à des allégories tout indiquées; la peinture et la sculpture les ont prodiguées. Chacune des parties de l'œuvre, en effet, commence par une description du mythologique personnage à qui le chant doit être consacré. On a vu dans ces allégories une concession au goût du temps, et l'on n'a pas eu tort. Mais nous pensons qu'il ne faut pas accepter sans réserve le jugement porté par M. Guillaume Guizot : « Son « Printemps » est un personnage

1. Isaac Browne n'a pas manqué, dans sa spirituelle parodie, de relever cet abus de l'invocation et de la personnification.

> « O thou....
> Tobacco, fountain pure of limpid truth,
> Touch the mysterious lips that chant thy praise. »
> (*The Pipe of Tobacco.*)

2. *Summer*, 15.
3. « I thank you heartily for your hint about personizing of Inspiration; it strikes me. » (Thomson à Mallet, 11 août 1726.)
4. Nichols en a justement fait la remarque. (Préface à l'édition de Tegg.)

« mythologique tel qu'on en peint alors sur les trumeaux. Ce « n'est que le reflet d'une œuvre d'art »[1]. Ce serait apprécier inexactement le caractère des quatre allégories de Thomson que d'y voir une imitation des œuvres des peintres. Notons d'abord que ces descriptions sont bien brèves : quatre vers pour le Printemps, trois pour l'Été, deux et demi pour l'Automne, deux pour l'Hiver. Il faudrait plus de mots pour résumer la représentation fournie par un peintre. Elles sont très brèves et sont très vagues. Nous comprendrions mieux que l'on comparât à des tableaux les allégories que Gray et Collins ont mises en œuvre, poursuivant la description jusque dans les derniers détails, et plaçant devant nos yeux une image complète, arrêtée dans ses lignes. Opposons aux deux lignes où l'auteur des « Saisons » figure l'Hiver les portraits détaillés que donne Cowper[2] ou même Shelley, et nous nous assurerons que Thomson ne s'est pas proposé de lutter avec le pinceau des décorateurs de trumeaux. Il a compris qu'il y aurait discordance entre la nature telle qu'il la voyait et l'aimait, et ces factices personnifications. Il a senti que ses fraîches et sincères peintures des choses de la campagne ne devaient point partager l'attention avec les imaginaires personnages qui ont traîné à travers tant de poèmes et sur tant de toiles leurs grâces banales et leurs emblèmes défraîchis.

C'est donc une impression plutôt qu'un portrait que ses descriptions visent à donner. « Viens, Printemps charmant, viens, Saison des cieux cléments; — et du sein de « ce nuage qui s'abaisse, — tandis que partout s'éveillent les « chants, caché dans une pluie — de roses, descends sur nos « plaines[3]. » Aucun artiste ne se chargerait de donner une forme visible à cette nuageuse divinité. Mais les vers du poète sont une évocation du printemps, de ses tiédeurs, de ses mélodies joyeuses, de ses senteurs et de sa parure de fleurs. Peu nous importe que la figure elle-même soit si vaguement dessinée qu'un critique ait pu se demander quel en est le sexe[4].

1. Leçons professées au Collège de France, mai 1886.
2. *The Task*, Bk. IV, 120.
3. *Spring*, 1-4.
4. Wilson (Christopher North). Voir *Blackwood's Magazine*, t. XXVIII, p. 872. Il est vrai que l'embarras du critique est aggravé par une étrange inadvertance. Il a lu au 6e vers de l' « Été » : « The turning Spring averts his blushful face ». En réalité le texte porte « her blushful face ». Ici comme

Ce brillant prélude avec sa flottante allégorie éveille en quelques traits heureux les impressions de beauté, de richesse et de joie qu'a voulu suggérer le poète. On peut douter qu'une figure plus arrêtée y eût aussi bien réussi.

En dépit de l'opinion de Hazlitt [1] qui reproche à cette figure du Printemps son insuffisance, nous ne sommes pas loin de croire que ces personnifications imparfaites sont les meilleures. Rien n'est plus dangereux que ces allégories précises et minutieuses qui multiplient les concordances entre la notion abstraite et la représentation matérielle qui en est imaginée. Des écrivains de talent et de goût arrivent, dans cette voie, aux plus puériles et aux plus étranges abus [2]. En tout état de cause, ces rébus compliqués s'accordent-ils avec la véritable inspiration poétique? Notre admiration doit-elle faire grand cas de l'adresse avec laquelle le poète introduit dans le cadre de son allégorie les attributs divers qu'un peintre ingénieux peut prêter à l'idéal personnage? Il y a là un danger que Gray lui-même, cet artiste consommé, n'a pas toujours évité. Ses personnifications contribuent à donner à son œuvre un caractère un peu pédantesque et comme l'odeur de la lampe. Collins est à cet égard plus heureux. Il y a chez le jeune poète une puissance d'évocation qui s'impose au lecteur. Ce sont de véritables hallucinations que ces visions de la Peur, du Danger, de la Gaîté, ou de la Pitié, qui traversent l'esprit de Collins et que ses vers ont fixées. Mais c'est peut-être au germe de folie, qui se cachait dans le génie du malheureux poète, que ses créations ont dû d'échapper à la froideur et au caractère factice de tant d'autres allégories.

dans tous les autres passages, Thomson personnifie le Printemps sous les traits d'une jeune fille, « the rosy-bosomed Spring ». (*Spring*, 1009.) — « Consenting Spring — Sheds her own rosy garlands.... » (*Spr.*, 1168.)

1. 5[th] *Lecture on English Poetry* (*Blackwood's Magazine*, vol. II, p. 681.)

2. Nos poètes français du XVIII[e] siècle, et d'autres encore, pourraient fournir des exemples significatifs. En voici un qui a pour auteur Congreve, un poète homme de goût :

« And lo! Silence himself is here.
. . . .
Behold the reverend shade.
An ancient sigh he sits upon
Whose memory of sound is long since gone,
And purposely annihilated for his throne. »
(*Ode on Singing of Mrs. Arabella Hunt.*)

Évidemment Thomson n'a pas de goût pour ces personnifications soutenues. Ses peintures de chacune des Saisons restent sommaires et indistinctes comme celle que nous avons citée; et quand, en dehors du prélude de chaque chant, il fait reparaître une de ces mythologiques figures, c'est toujours, sauf une exception, en un trait rapide qui éveille une impression, mais n'a pas le caractère d'un portrait. C'est aussi de cette manière que procédait Milton. On pourrait avec intérêt comparer aux allégories de la « Reine des Fées » celles du « Paradis Perdu », opposer le portrait de Duessa [1], d'un si vigoureux relief, avec la figure de la Mort au Livre II du « Paradis Perdu » [2]. La description de Milton laisse à l'épouvantable gardienne de l'enfer une mystérieuse obscurité, quelque chose d'indistinct dans l'horreur qui lui assure plus de grandeur et plus d'artistique beauté que n'en a la peinture de Spenser, arrêtée et précise au point d'en être révoltante. Qu'on se rappelle encore cet admirable passage du Livre IV qui décrit la venue du soir et se termine en faisant paraître « la lune qui se lève d'abord « dans une majesté que cachent en partie les nuages, mais « bientôt, révélant sa royauté, déploie sa lumière sans rivale et « sur l'obscurité jette son manteau d'argent [3] ». — Voilà le modèle « sans rival » de la personnification mêlée à la vision réelle des choses. Bien des écrivains ont imité ce morceau célèbre. Ils n'ont pas toujours compris que le charme en réside dans le caractère imparfait, volontairement inachevé de la comparaison avec un être humain. Ni Collins avec la ferveur de son imagination enflammée ni Gray avec le souci de raison et de logique qu'il conserve dans ses plus grandes hardiesses lyriques, n'auraient pu s'accommoder de ces inconséquences : une reine qui dévoile sa lumière, un manteau jeté sur l'obscurité. Savage croit améliorer le passage en serrant la personnification [4]. Cette double nature de l'image est précisément ce qui en fait la beauté. Nous admirons la comparaison de l'astre radieux à une reine et à la déesse de Virgile — « vera incessu

1. *Odes to Fear*, *to Mercy*, *to Simplicity*; *The Passions*, etc.
2. *Paradise Lost*, Bk. II, 648-666.
3. *Paradise Lost*, Bk. IV, 598-609.
4. « Orient, the Queen of Nights emits her dawn
And throws unseen her mantle o'er the lawn. »
(*The Wanderer*, canto III, 13, 14.)

patuit » —, mais nous voulons qu'en même temps le poète conserve devant les yeux de notre imagination les apparences réelles du spectacle qu'il décrit. Aucun portrait de reine ou de déesse ne saurait égaler les splendeurs d'une nuit d'été.

A un degré plus modeste, les allégories consacrées par Thomson aux quatre Saisons, ont aussi ce mérite de conserver l'équilibre qui convient entre la vérité de la nature et la convention d'une représentation symbolique. Une fois seulement il prolonge et précise la personnification.

« Sur son trône, dans un palais de glace azurée, c'est ici que « l'Hiver tient sa triste cour; et, dans les vastes salles s'entend « toujours le tumulte bruyant des tempêtes furieuses. C'est là « que le tyran farouche prépare ses fureurs; qu'il arme ses « vents du gel irrésistible, qu'il façonne la grêle cruelle, et qu'il « amoncelle les neiges dont il accable maintenant la moitié du « globe [1]. » L'image est vigoureuse et l'assimilation suivie avec rigueur. Mais ce monarque ennuyé et farouche, dans son arsenal de grêles et de neiges, ne nous donne pas la vraie poésie de l'hiver. Nous la trouverons bien plutôt dans les vers où le poète a peint la nature accablée sous l'influence du froid et des tempêtes, et revêtue d'une tristesse ou d'une horreur qui ont encore leur beauté.

Enfin, au-dessous des allégories soutenues, au-dessous aussi des personnifications incomplètes dont nous venons de parler, il est des formes de description où une comparaison avec un être vivant est à peine suggérée. L'objet est peint avec son caractère véritable, mais dans l'image intervient un mot qui exprime l'état ou l'action d'un être humain. Ces personnifications embryonnaires sont vraiment la langue courante de la poésie. Elles naissent spontanément sous la plume des grands écrivains. Elles sont la forme que prend naturellement le langage sous l'influence d'une vive émotion. Elles ont puissamment le don de nous communiquer l'impression ressentie par le poète. Dans toutes les littératures les maîtres les ont prodiguées. Elles forment quelques-uns des traits les plus souvent cités des œuvres les plus célèbres. — Lorsque dans un immortel duo d'amour un personnage de Shakespeare dit : « Combien doucement la lumière de la lune dort sur ce

1. *Winter*, 894-901.

tertre [1] », la personnification suggérée par ce verbe est si effacée que l'esprit ne s'y arrête pas, et cependant quelles vibrations prolongées cette simple note éveille dans notre âme! Quand le roi Lear défie la tempête : « Soufflez, vents, jusqu'à faire éclater « vos joues! [2] » n'entendons-nous pas l'énergie violente du vieux roi dans cette personnification rapide? — La poésie des anciens est pleine d'effets de cette nature. C'est chez ceux des écrivains modernes qui se sont le plus abondamment abreuvés aux sources antiques que l'on en pourrait relever les plus heureux exemples [3].

Thomson en fournirait un grand nombre. Si quelques-uns reproduisent des alliances devenues banales [4], si quelques autres trahissent trop directement l'imitation des grands modèles classiques [5], beaucoup au contraire sont bien personnels et sont charmants, éveillent d'un seul mot une vive

1. « How sweet the moonlight sleeps upon this bank. »
(*The Merchant of Venice*, V, 54.)

2. « Blow, winds, and crack your cheeks! »
(*King Lear*, acte III, sc. II, 1.)

3. Pour nous borner à deux citations empruntées à des poètes très divers, n'y a-t-il pas comme un subtil parfum de la poésie grecque dans ces vers de Milton et de Coleridge :

« Thus sang the uncouth swain to the oaks and rills
While the still morn went out with sandals gray. »
(*Lycidas*, 186, 187.)

« And Winter, slumbering in the open air,
Wears on his smiling face a dream of Spring. »
(*Work without hope*.)

4. « The grey-grown oaks — That the calm village in their verdant *arms* — Sheltering *embrace*. » (*Summer*, 225-227.)

« (The lively diamond) *Dares* as it sparkles on the fair oné's breast — With vain *ambition emulate* her eyes. » (*Ibid.*, 145, 146.)

« Softer gales at whose *kind touch*.... — The mountains *lift* their green *heads* to the sky. » (*Spring*, 15 et 17.)

« Smiling Nature. » (*Ibid.*, 83.) — « The sighing gales. » (*Ibid.*, 93.)

« The North-East spends his rage. » (*Ibid.*, 142.)

« Even mountains, vales — And forests seem, *impatient*, to *demand* — The promised sweetness. » (*Ibid.*, 167-169.)

Et d'autres passages.

5. « The rosy-footed May — Steals blushing on. »
(*Spring*, 488, 489.)

« Of bloom ethereal the light-footed dews. »
(*Summer*, 123.)

« The rosy-bosomed Spring. »
(*Spring*, 1009.) Etc.

impression, éclairent et colorent l'ample période du poète et piquent çà et là une fleur brillante au milieu de ses vers un peu graves et raides. Voici le matin. Un seul mot lui prête une vague figure humaine, et suffit à nous communiquer l'impression de douceur sereine d'une matinée d'été : « L'aube aux « doux yeux paraît, mère des rosées [1] ». — Par un effet analogue le poète exprimera le sentiment de morne oppression d'un paysage hivernal : « Et toujours il gèle, jusqu'à ce que le « matin se levant tard sur le monde accablé soulève son œil pâle « et sans joie [2] ». — La « nuit sombre » n'est pas une personnification; mais quand le poète nous dit qu'elle « se retire d'un pas « précipité », à l'idée de l'obscurité qui se dissipe se mêle dans notre esprit celle d'un marcheur qui hâte le pas [3]. — Combien de termes descriptifs faudrait-il pour placer devant nos yeux, aussi heureusement que le fait une simple épithète morale, la splendeur du soleil levant? « Mais voici venir joyeux « à l'orient le puissant roi du jour [4]. » — Les cours d'eau ont été bien des fois comparés à des êtres humains. La comparaison chez Thomson est sobre, et elle est particulièrement bien venue dans ce passage de l' « Été » qui nous montre la nature haletante sous l'ardeur du soleil : « Les ruisseaux même semblent « de loin languissants, — ou bien on croirait qu'ils se précipi- « tent impatients à travers la clairière découverte — pour « gagner l'abri du bois [5]. » — Un simple vers du « Printemps » nous fait comprendre avec quel bonheur un trait de personnification rapide peut compléter une description des apparences visibles : « Humide, brillant et vert tout le paysage rit au loin [6] ». Les nuages et les aspects du ciel sont pour notre poète l'occasion de plusieurs de ces expressions qui suggèrent sans emphase la présence d'une vie et d'un sentiment dans les choses : « Les « nuages abaissés vers le sol cachent le noble visage du jour [7] ».

1. *Summer*, 47.
2. *Winter*, 744-745. — A comparer, chez un de nos poètes :

« Lorsque la froide pluie enfin s'en est allée,
Et que le ciel gaîment ouvre son bel œil bleu. »
(TH. GAUTIER, *Paysages*.)

3. Même effet plus bref encore dans Coleridge :

« At one stride comes the dark. »
(*The Ancient Mariner*.)

4. *Summer*, 81, 82. — 5. *Ibid.*, 447-450. — 6. *Spring*, 196. — 7. *Winter*, 80, 81.

Il y a même un degré d'humanisation plus marqué, propre à faire songer à Shelley, le magicien qui a répandu partout la vie parmi les êtres de la nature, dans des expressions telles que celles-ci : « Les nuages chancelants — hésitent comme pris de « vertige, et ne sachant pas — à quel maître obéir [1] ». — « Les « nuages mêlés — aux étoiles qui glissent rapides, fuient sur le « ciel. — Toute la nature chancelle [2]. » — « Les nuées fati- « guées se réunissent lentement et s'amassent en ténèbres « massives [3]. »

Mais il n'y a guère dans ces expressions que le degré de personnification impliqué dans toute métaphore qui institue comparaison avec un être humain. Pour les personnifications proprement dites, nous avons vu que si quelques-unes chez notre auteur sont poétiques et brillantes — celles en particulier qui conservent un caractère flottant et indéterminé, — beaucoup au contraire ne s'élèvent pas au-dessus du niveau de ces figures insignifiantes, ornements factices et d'usage banal qui emplissent le magasin d'accessoires de la poésie du XVIII[e] siècle. Notons, pour terminer cette partie de notre étude par un éloge accompagné de moins de restrictions, que Thomson ne mêle pas la mythologie à ses descriptions. Les signes du Zodiaque figurent dans son poème, et cette astronomie fabuleuse est pour nous dénuée de tout intérêt. Mais rien n'était alors plus naturel ni plus familier aux lecteurs [4]. Quant à ces dieux que peintres, graveurs et poètes faisaient couramment descendre du ciel pour les mêler aux scènes de la vie rustique, Thomson n'a pas de place pour eux dans ses paysages. Il a compris l'absurdité de ces cacophonies contre lesquelles Reynolds élèvera plus tard la protestation de son robuste bon sens [5]. Les

1. *Winter*, 121-123. — 2. *Ibid.*, 195-197. — 3. *Winter*, 202, 203.

4. « Le Soleil sort du Bélier, et le Taureau brillant le reçoit » (*Printemps*, 26, 27). — « Quand les Gémeaux cessent d'être embrasés et que le Cancer rougit. » (*Été*, 43.) « Quand la Vierge brillante nous donne les jours splendides et que la Balance pèse l'année dans ses plateaux équilibrés. » (*Automne*, 28.) « Maintenant que l'Archer-Centaure cède au Capricorne l'empire désolé du ciel. » (*Hiver*, 41.) C'étaient là façons de parler ordinaires et aussitôt comprises. Le sobre Pope les employait aussi :

« Now Cancer glows with Phœbus' fiery car. »
(*Windsor Forest*, 147.)

« Now bright Arcturus glads the teeming grain. »
(*Autumn*, 72.)

5. Sir J. Reynolds, *The Fourteenth Discourse*, t. II, p. 90, 91.

« Saisons » du poète anglais ne renferment rien que nous puissions comparer à ces vers où Saint-Lambert, son imitateur français, fait intervenir de façon si saugrenue une des déesses païennes :

Il apprendra cet art de choisir les engrais,
Ce grand art qu'à Townshend a révélé Cérès [1].

IV

La phrase et la période poétiques.

Opposition avec la langue de Pope. La liberté ramenée dans le style. — L'étude de la grammaire et des procédés de rhétorique de Thomson ne nous a pas fait constater chez lui l'indépendance audacieuse qui se manifestait dans le choix de son sujet et dans le plan de son poème. Nous allons au contraire retrouver un même affranchissement des influences régnantes et une même initiative féconde, en étudiant les formes de sa phrase et de sa période poétiques. Alors que le poème s'élaborait, le prestige souverain de Pope semblait avoir donné l'exemple et le précepte de ce qui devait être à titre définitif la langue de la poésie. L'œuvre presque entière du maître est écrite en distiques rimés. A force de condensation, d'efforts successifs vers une netteté toujours plus brillante et plus incisive, l'école était arrivée à la perfection de cette forme d'art. La phrase brève, rapide et frappante est, il est vrai, saccadée, monotone, étriquée. C'est une pierre taillée avec une irréprochable habileté; mais de ses vives arêtes et de ses facettes brillantes il ne jaillit qu'un éclat sans chaleur. Toute phrase renferme au moins un trait. La pensée procède par un perpétuel balancement d'antithèses. Antithèse entre les deux vers du distique ou les deux hémistiches du vers; parfois aussi entre les diverses épithètes appliquées à un même terme, ou entre les différents termes d'une énumération. Tout le talent d'un écrivain comme Pope ne peut sauver de la monotonie et de la

1. *L'Automne.*

froideur une langue ainsi faite de procédés et d'effets extérieurs, toute artificielle et convenue.

Thomson n'y chercha pas son modèle. Il comprit que les ingénieux distiques de Pope pouvaient convenir pour exprimer les pointes spirituelles du critique ou les traits mordants du satiriste; mais que ce n'était pas là une forme poétique dont pût s'accommoder la description infiniment variée des spectacles du monde. La symphonie de la nature ne pouvait se jouer sur le grêle instrument où Pope montrait sa virtuosité. Il fallait au poète des « Saisons » un autre vers qu'au poète des salons et des cénacles littéraires. C'est à Milton que Thomson demanda le modèle d'une langue ample et souple, riche et majestueuse, capable aussi de grâce et d'intimité. Jamais notre poète n'a hésité sur ce point. Son propre génie et son admiration pour Milton lui fournissaient dès le début la forme d'expression qui seule pouvait s'adapter à son sujet. La première édition de l' « Hiver » nous montre l'auteur en pleine possession de son style, avec tous les caractères par où il se distingue si fortement de la langue alors en usage : vers blanc, variété des coupes, période volontiers large et nombreuse, régularité du rythme, élévation soutenue du ton, qui, en quelques occasions, fait place à une fraîche simplicité, qui, plus souvent, s'exagère jusqu'à devenir tendue et emphatique. Ici encore c'est bien une révolution qu'opère Thomson, et elle a pour mot d'ordre la liberté ramenée dans la langue poétique.

La suppression de la rime est dans cette voie le premier pas et le plus important. Elle est une des conditions qui permettront l'assouplissement du rythme poétique par l'usage des coupes variées, du rejet et de l'enjambement. On pourrait citer sans doute des poètes chez qui le vers non rimé s'associe au groupement par distiques, ou tout au moins conserve dans les périodes plus prolongées, des divisions de sens correspondant à la division des vers. Le vers blanc de Marlowe et des premières œuvres dramatiques de Shakespeare est un exemple bien connu. Mais Thomson, comme pour accentuer son opposition à la forme en vogue, a voulu tirer du vers sans rime tout ce qu'il comporte de liberté dans l'allure de la phrase et dans la coupe des vers.

Les 1176 vers du « Printemps » renferment 135 phrases dont la fin coïncide avec la fin d'un vers, et 103 qui, au contraire, se

terminent dans le corps du vers. C'est pour les premières une proportion de 9/7. Dans l' « Essai sur l'Homme » de Pope, les 294 vers de la « Première Épître » contiennent 85 phrases qui se terminent avec le vers, et 7 qui prennent fin au milieu d'un vers [1]. C'est une porportion de 85/7.

Cette liberté dans la coupe reste un des caractères du style de Thomson même lorsque nous le comparons aux écrivains qui ont plus ou moins imité la langue des « Saisons ». Dans le « Dernier Jour » de Young la division des vers et des phrases est aussi régulière que chez Pope. Dans les « Nuits », postérieures aux « Saisons » et qui en reflètent l'influence, il y a un peu plus de souplesse; mais un calcul analogue à celui que nous établissions plus haut donnerait pour les chutes de phrase à la fin du vers une proportion moyenne de 56/7 [2]. — Shenstone est un des écrivains sur qui s'est exercée fortement l'action de l'auteur des « Saisons ». Dans son « Poème à Lyttelton sur la mort de Thomson », et dans les 510 vers de son « Jugement d'Hercule », il n'y a pas une phrase dont la fin ne coïncide avec la fin d'un vers [3].

Cette forme poétique, si opposée à la formule alors consacrée, n'est pas du reste une servile imitation du vers de Milton. Thomson s'est fait une manière qui est bien à lui. On sera rarement tenté de confondre une de ses périodes, soit avec celles du grand poète qui fut son maître, soit avec celles des écrivains nombreux auxquels il a lui-même servi de modèle.

Son style n'a pas le caractère semi-archaïque ni la teinte de pédantisme du style de Milton. Sans doute il y fait abus des mots latins. Mais ce défaut chez lui ne saurait être comparé à l'effort de Milton pour latiniser à outrance son langage. Le poète du « Paradis Perdu », faisant violence au génie de l'anglais, recherche avec complaisance des constructions toutes

1. Encore sur ces sept exemples n'y en a-t-il que deux qui constituent véritablement un rejet (v. 67, 68 et 241, 242).

Dans une œuvre d'une autre période, les 108 vers du « Messie » donneraient une proportion bien plus forte encore. Une seule phrase, sur 33, se termine autrement qu'à la fin du vers. Ce serait une proportion de 224/7.

2. Dans *The Last Day*, 1[er] Bk., 51 fins de phrases normales contre 4 rejets, proportion 91/7. Dans les 300 premiers vers de la IX[e] Nuit 96 phrases du premier type contre 13 de l'autre.

3. Il est vrai que ces poèmes sont rimés.

latines et verse dans sa langue tout le vocabulaire de la langue savante, si bien que ce maître de l'anglais nous fait souvent l'effet d'un homme qui aurait pensé en latin. Mais Thomson n'a pas non plus cette naïveté sublime qui chez Milton fait compensation à l'intervention un peu pédantesque d'un humaniste trop savant [1]. Il n'a pas ces répétitions ou ces gaucheries que le grand poète a dédaigné d'effacer, dont la simplicité repose parfois de l'effort et de la tension d'une partie du poème. Les « Saisons » ne nous laissent pas cette impression de spontanéité qui se dégage du « Paradis Perdu » malgré tant d'érudition et tant de latin. Thomson ne pourrait, comme son maître, parler de l' « inspiration facile qui vient à ses chants improvisés [2] ». Le résultat de ce travail infatigable par lequel notre poète a *revu*, corrigé, poli et développé son œuvre pendant plus de vingt ans, c'est une phrase poétique remarquablement riche et *variée*, mais où l'effort et la manière se sentent très souvent.

La variété, que nous signalons comme un de ces caractères, n'est pas une qualité que l'on s'accorde toujours à constater chez lui. Il l'a recherchée cependant [3], et il ne serait pas juste de la lui dénier entièrement. Des formes diverses que revêt sa phrase, le lecteur conserve surtout le souvenir de la période large et nombreuse à laquelle on a attaché son nom. Mais la « période thomsonienne » n'est pas l'unique moule où se fonde la pensée du poète. Qu'on relise les pages où il s'attache à la description de scènes familières. On y trouvera plus d'une fois un style simple, une phrase brève et dégagée, qui font contraste avec la pompe ou les effets déclamatoires de tant d'autres

1. Voir, par exemple, les quarante-sept premiers vers du livre IX du « Paradis Perdu », cette sorte de préface apologétique où le poète justifie le choix de son sujet et la nature de son inspiration, et exprime sa crainte de ne pas trouver un style digne de sa tentative.

2. « If answerable style I can obtain
Of my celestial patroness, who deigns
Her nightly visitation unimplor'd,
And dictates to me slumb'ring, or inspires
Easy my unpremeditated verse. »
(*Paradise Lost*, Bk. IX, 20-24.)

3. ...... Oh! pour
The mazy-running soul of melody
Into my varied verse.
Spring, 575-577.)

passages [1]. C'est bien aussi du Thomson, et du meilleur, que ces morceaux : la construction des nids [2], la description de la basse-cour [3], les effets produits à la ferme par l'accablante chaleur de midi [4]; ou le repos du berger et de son troupeau [5]; ou l'épisode célèbre du rouge-gorge [6], — pour rappeler seulement quelques-uns des plus connus parmi les passages familiers et d'une grâce facile.

Le contraste de phrases brèves et d'amples périodes est quelquefois pour Thomson l'occasion d'effets heureux. Dans la description d'un paysage d'automne noyé par la pluie, une phrase sobre d'un seul vers, « Bientôt les fossés s'emplissent et les « prairies sont noyées », est suivie d'une période de sept vers qui doit à cette opposition une partie de sa valeur descriptive [7]. — Il y a certainement un contraste voulu entre les courtes phrases par lesquelles un passage de l' « Été » célèbre la beauté et les bienfaits du soleil, et l'ample développement de dix vers où, aussitôt après, se déroule une apostrophe au Créateur [8].

Le poète du reste a, pour cette phrase oratoire large et soutenue, une évidente prédilection. C'est dans l'habileté avec laquelle il manie cette forme de style complexe, aux séductions dangereuses, que réside un de ces principaux mérites comme écrivain. Les exemples de périodes pleines sans redondance, riches sans lourdeur et prolongées sans obscurité pourraient être multipliés. Contentons-nous d'en citer comme type cette phrase de l' « Automne » qui se déroule en trente-deux vers et qui, sans fatigue et sans monotonie, grâce à la clarté de la construction et aux heureuses variations du mouvement, conduit le lecteur, par une progression soutenue, jusqu'au vers qui résume et clôt la période [9].

1. Des phrases telles que celles-ci sont nombreuses, mais elles sont un peu étouffées sous les grandes périodes :

Moist, bright, and green, the landscape laughs around.
(*Spring*, 196.)

'Tis silence all
And pleasing expectation.
(*Ibid.*, 160, 161.)

2. *Ibid.*, 630-659. — 3. *Ibid.*, 765-787. — 4. *Summer*, 220-240. — 5. *Ibid.*, 480-505. — 6. *Winter*, 245-256. — 7. *Autumn*, 336-343. — 8. *Ibid.*, 160-184.

9. And bade him be the lord of all below.
(*Autumn*, 63-95.)

Nous insistons sur ces considérations parce qu'il y a là une face du talent de Thomson qui n'a pas toujours été appréciée à sa réelle valeur. L'auteur des « Saisons » est un artisan de vers d'une extrême habileté. Il peut à cet égard soutenir la comparaison avec les plus grands parmi les poètes anglais dont les sujets et la forme présentent quelque analogie avec son œuvre, avec Milton et avec Wordsworth. Ses périodes ne vont pas se perdre dans cette obscurité où s'égare parfois la phrase luxuriante de Milton. Elles ne sont pas, comme il arrive à celles du maître, surchargées d'incidentes; on ne les voit pas faire effort pour dérouler avec peine leurs replis multiples. Et d'autre part les vers de Thomson conservent toujours dans l'ensemble une harmonie du nombre et une résonance musicale que n'offrent plus ceux de Wordsworth dans bien des passages prosaïques. Cette aptitude à revêtir d'une forme riche et poétique toute pensée et la description du moindre objet, est celle à laquelle Johnson faisait sans doute allusion, quand il déclarait que Thomson voyait en toute chose de la poésie [1].

Il n'y a pas lieu du reste à tirer de cette comparaison des conclusions exagérées. Thomson n'est assurément pas un plus grand poète que Milton ou que Wordsworth. Peut-être même est-il juste de dire que, si sa facture est parfois supérieure à celle de ces deux maîtres, c'est parce que chez lui l'inspiration artistique est moins puissante et moins spontanée. On sent, à la lecture du « Paradis Perdu », qu'il y a conformité, simultanéité parfaites dans l'élaboration de la pensée et du langage qui l'exprime. On sent, à lire « l'Excursion » ou « le Prélude », que la pensée de l'auteur est toute fixée sur les idées à traduire ou sur les scènes à retracer. Son austère probité d'écrivain exprime de la façon la plus directe et la plus simple l'image ou l'idée qui le hante. — L'impression produite par les « Saisons » n'est pas toujours analogue à celle-là. Le procédé de composition poétique en paraît souvent moins sincère. Au lieu que le fond et la forme soient indissolublement liés comme chez Milton; au lieu que la langue et le vers paraissent absolument subordonnés au fond comme chez Wordsworth, il semble que chez Thomson la forme égale en importance la pensée dans les préoccupations et dans le travail de l'artiste. On est tenté de

1. Voir Boswell's *Life of Johnson*, 11 avril 1776.



croire que la musique de la phrase préexiste dans son esprit. C'est elle qui sollicite la pensée, et celle-ci vient, non pas toujours sans effort, remplir le moule. On peut alors en arriver à regretter les longueurs, les obscurités et les gaucheries de Milton, ou la simplicité prosaïque de Wordsworth.

Cette façon de composer de Thomson, ce n'est pas seulement une impression générale laissée par la lecture de son poème qui la révèle; on en peut noter quelques indices très précis.

Il est un certain nombre de modèles de phrases qui reviennent sans cesse dans les « Saisons ». C'est un cadre tout fait où doit se placer tant bien que mal la pensée. Le poète a, par exemple, une prédilection spéciale pour une construction dans laquelle un déterminatif du sujet termine la phrase. Tantôt le sujet lui-même est à peu de distance de ce déterminatif, tantôt au contraire (et c'est alors surtout que le mouvement de la période est caractéristique), le sujet est placé au début.

But yonder comes the powerful king of day
Rejoicing in the east. The lessening cloud,
The kindling azure. . . . .
. . . . his near approach
Betoken *glad* [1].

He sheds the shining day, that burnished plays
On rocks, and hills, and towers, and wandering streams
High gleaming from afar [2].

. . . her dreadful thunder hence
Rides o'er the waves *sublime* [3].

. . . . away they fly
Affectionate [4].

This one glad office more, and now dissolves
Parental love at once, *now needless grown* [5].

. . . . In the pond
The finely checkered duck before her train
Rows *garrulous*. The stately sailing swan
. . . .
Bears forward *fierce* [6].

The house dog, with the vacant greyhound lies
Out-stretched and sleepy [7].

And, fixing in the wretch his cruel fangs,
Strikes backward, *grimly pleased* [8].

1. *Summer*, 81-85. — 2. *Ibid.*, 88-90. — 3. *Ibid.*, 428-429. — 4. *Spring*, 675, 676. — 5. *Ibid.*, 731, 732. — 6. *Ibid.*, 775-780. — 7. *Summer*, 232, 233. — 8. *Ibid.*, 277, 278.

Ce complément ainsi rejeté à la fin de la phrase prend parfois un développement considérable.

. . . . The food of man
While yet he lived in innocence, and told
A length of golden years, *unfleshed in blood,*
A stranger to the savage arts of life,
. . . .
The lord, and not the tyrant of the world [1].

. . . . The mountain brow
Where sits the shepherd on the grassy turf,
Inhaling healthful the descending sun [2].

. . . . Where gloomily retired
The villain spider lives, *cunning and fierce,*
Mixture abhorred [3]*!*

Ce déterminatif du sujet vient dans d'autres cas se placer au début de la phrase. La suspension de sens ainsi obtenue, jusqu'à ce que paraisse le sujet reporté quelquefois à la fin, est un des effets le plus fréquemment recherchés par le poète.

. . . . Hence at eve,
Steamed eager from the red horizon round,
With the fierce rage of winter *deep suffused,*
An icy gale, oft shifting, o'er the pool
Breathes a blue film [4].

Projected huge and horrid o'er the surge
Alps frown on Alps [5].

While, *full of death*, and *fierce* with tenfold frost,
The long long night, incumbent o'er their heads,
Falls *horrible* [6].
. . . . *Subdued*
The frost resolves into a trickling thaw.
Spotted the mountains shine [7].

C'est surtout au commencement des paragraphes que reparaît cet artifice de style. Il y a là comme un moyen d'aviver l'attention du lecteur par cette suspension du sens. Mais aussi l'abus du procédé en émousse l'effet. Il semble que ce soit sa propre verve et sa « muse haletante [8] », que le poète éprouve le besoin de stimuler pour un effort vigoureux. Les exemples

1. *Spring*, 235-240. — 2. *Ibid.*, 831-833. — 3. *Ibid.*, 268-270. — 4. *Winter*, 720-724. — 5. *Ibid.*, 909, 910. — 6. *Ibid.*, 923-925. — 7. *Ibid.*, 989-991. — 8. « My panting muse » (*Spring*, 573).

qui suivent sont tous des débuts de paragraphes; tous sont empruntés au même chant; et ils ne sont qu'un choix parmi ceux qu'on y pourrait citer.

> *By wintry famine roused*, from all the tract
> Of horrid mountains which the shining Alps
> And wavy Apennines and Pyrenees
> Branch out stupendous into distant lands,
> *Cruel as death* and *hungry as the grave*,
> *Burning for blood*, *bony*, and *gaunt*, and *grim*,
> Assembling wolves in raging troops descend [1].
>
> Among those hilly regions, where *embraced*
> *In peaceful vales* the happy Grisons dwell,
> Oft, *rushing sudden from* the *loaded cliffs*,
> Mountains of snow their gathering terrors roll [2].
>
> There, through the prison of unbounded wilds,
> *Barred by the hand of Nature from escape*,
> Wide roams the Russian exile [3].
>
> *Still pressing on*, beyond Tornea's lake,
> And Hecla flaming through a waste of snow,
> And farthest Greenland, to the pole itself,
> Where, failing gradual, life at length goes out,
> The muse expands her solitary flight [4].
>
> Thence *winding eastward* to the Tartar's coast
> She sweeps the howling margin of the main [5].
>
> *Muttering*, the winds at eve with blunted point
> Blow hollow-blustering from the south. *Subdued*
> The frost resolves into a trickling thaw [6].
>
> *Wide* o'er the spacious regions of the north,
> That see Bootes urge his tardy wain,
> A boisterous race, by frosty Caurus pierced,
> Who little pleasure know and fear no pain,
> Prolific swarm [7].
>
> And, *half enlivened* by the distant sun
> (That rears and ripens man as well as plants),
> Here human nature wears its rudest form.
> *Deep* from the piercing season *sunk* in caves,
> Here by dull fires and with unjoyous cheer
> They waste the tedious gloom [8].

Mais ce sont les fins de paragraphes qui, plus encore peut-être que les débuts, font apparaître dans le style de Thomson

1. *Winter*, 389-395. — 2. *Ibid.*, 414-417. — 3. *Ibid.*, 799-801. — 4. *Ibid.*, 887-891. — 5. *Ibid.*, 902, 903. — 6. *Ibid.*, 988-990. — 7. *Ibid.*, 834-838. — 8. *Ibid.*, 938-943.

un procédé coutumier, une « manière », une forme de langage qui préexiste à la pensée et lui est imposée. Après ces périodes prolongées où il se plaît à étaler ses développements, il semble vouloir fermer et boucler son paragraphe. Il fait alors appel à une phrase concise, d'une seule proposition, qui, en un vers sonore amené par une conjonction, vient clore le passage. Au début du « Printemps », six paragraphes de suite (du quatrième au neuvième), se terminent ainsi par une phrase à effet qui occupe ou la fin du vers ou plutôt encore le vers entier :

The harrow follows harsh, and shuts the scene [1].
And sing their wild notes to the listening waste [2].
And be the exhaustless granary of a world [3]! etc.

Dans toutes les parties du poème se retrouve l'emploi de ces vers retentissants à la fin des alinéas, et presque toujours ils reproduisent un même modèle de construction.

And pour untoiling harvest o'er the land [4].
And mark his beauteous chequered sides with gore [5].
And lay the meddling senses all aside [6].
And murmur hoarser at the fixing frost [7].

Parfois, un déterminatif est introduit entre la conjonction et le verbe :

And cheerless drown the crude unripened year [8].
And, once rejoicing, never know them more [9].
And in unbounded commerce mixed the world [10].
And in loose fragments fling them floating round [11].

Un degré d'emphase plus accentué est fourni par un type de vers terminal où le sujet suit immédiatement la conjonction :

And Egypt joys beneath the spreading wave [12].
And Ocean trembles for his green domain [13].
And Mecca saddens at the long delay [14].
And Thule bellows through her utmost isles [15].
And the sky saddens with the gathered storm [16].

1. *Spring*, 47. — 2. *Ibid.*, 25. — 3. *Ibid.*, 76. — 4. *Summer*, 821. — 5. *Autumn*, 457. — 6. *Winter*, 208. — 7. *Ibid.*, 713. — 8. *Spring*, 141. — 9. *Ibid.*, 753. — 10. *Summer*, 1012. — 11. *Winter*, 174. — 12. *Summer*, 821. — 13. *Ibid.*, 859. — 14. *Ibid.*, 979. — 15. *Ibid.*, 1168. — 16. *Winter*, 228.



La similitude des phrases ne se borne pas à l'uniformité des chutes; elle s'étend parfois à la période entière. On peut, comme exemple, noter deux paragraphes de l' « Hiver » qui se suivent immédiatement [1]. Tous deux ont même nombre de vers; tous deux commencent par une phrase d'un demi-vers, suivie d'une phrase d'un vers et demi :

Huge uproar lords it wide. The clouds commixed
With stars swift-gliding sweep along the sky.

As yet 'tis midnight deep. The weary clouds
Slow-meeting, mingle into solid gloom.

Et tous deux se terminent par un septième vers qui se détache, isolé du reste, dans le mouvement de la période.

Mais lors même que l'impression de monotonie n'est pas accrue par cet exact parallélisme des phrases, cette chute sur un vers retentissant, de modèle si uniforme, est un procédé dont le poète a fait un regrettable abus. Au cours du paragraphe nous prévoyons et attendons l'effet saillant réservé pour la fin. Et ce vers sonore qui vient signaler le terme d'un développement, nous fait un peu l'effet de ce « han! » final qu'a noté maître Rabelais chez l'ouvrier qui achève un travail fatigant.

Ces défauts très apparents du style de Thomson ne doivent pas nous faire oublier les précieuses conquêtes que lui dut la langue de la poésie. Nous avons rappelé comment il y avait ramené la liberté du rythme. Il nous reste à dire quels effets il a su tirer de cette coupe plus souple et plus variée des vers. Épuiser cette étude, ce serait analyser chacune des phrases du poème. Nous nous bornerons à quelques indications sur les formes les plus caratéristiques.

Tous les effets de cette nature peuvent se ramener à deux types, selon qu'ils sont dus à la continuité du sens d'un vers au suivant, ou à l'arrêt de la phrase avant la fin d'un vers. — Le premier effet à attendre d'un prolongement de la phrase par enjambement, c'est l'impresssion d'un mouvement rapide. C'est bien l'effet que se proposent des vers tels que ceux-ci :

Lend me your song, ye nightingales; oh pour
The mazy-running soul of melody
Into my varied verse [2].

1. *Winter*, 195-208. — 2. *Spring*, 575-577.

. . . . Now 'tis nought
But restless hurry through the busy air
Beat by unnumbered wings. The swallow sweeps
The slimy pool, to build his hanging house
Intent [1].

. . . . The surging air
Receives the plumy burden [2].

And neighing, on the aërial summit takes
The exciting gale; thin, deep-descending, cleaves
The headlong torrents foaming down the hills [3].

At first the groves are scarcely seen to stir
Their trembling tops [4].

Throw the broad ditch behind you; o'er the hedge
High bound resistless [5].

. . . . Then, down at once
Precipitant descends a mingled mass
Of roaring winds and flame and rushing floods [6].

. . . . not a breath
Is heard to quiver through the closing woods,
Or rustling turn the many-twinkling leaves
Of aspen tall [7].

How in his mid career, the spaniel, struck
Stiff by the tainted gale, with open nose
Out-stretched [8]....

Through the hushed air the whitening shower descends,
At first thin-wavering; till at last the flakes
Fall broad and wide and fast, dimming the day
With a continual flow [9].

S'agit-il, au contraire, de communiquer une impression de lenteur ou de majesté, ou simplement de donner à un terme

1. *Spring*, 651-655.

2. *Ibid*, 745, 746. — Ces deux hémistiches, d'un effet charmant, sont a opposer aux critiques qui n'ont pas su voir ce que le vers de Thomson peut prendre, à l'occasion, de grâce légère. Ce n'est pas seulement ici le rejet, mais aussi le rythme balancé de la phrase, et jusqu'aux trois labiales des derniers mots, qui donnent à cette courte phrase une valeur d'expression parfaite.

3. *Spring*, 814-816. — 4. *Autumn*, 313, 314. — 5. *Ibid*, 475, 476. — 6. *Summer*, 994-996. — 7. *Spring*, 155. 156. — 8. *Autumn*, 363-365.

9. *Winter*, 229-232. — L'effet de rapidité produit dans ces beaux vers descriptifs par les deux rejets et par l'accumulation des conjonctions, est encore accru par le contraste du début, lent et hésitant comme les premiers flocons de neige.

une valeur exceptionnelle? La fin de la phrase occupe alors le commencement d'un vers :

. . . . The sooty hulk
Steer 'd sluggish on [1].

. . . . and, wilder'd o'er the waste
The shepherd stalks gigantic [2].

. . . . 'Tis silence all
And pleasing expectation [3].

. . . . how calm below
The gilded earth [4]!

And last, while haply o'er the shaded sun
Passes a cloud, he, desperate, takes the death
With sullen plunge [5].

Even where the madness of the straitened stream
Turns in black eddies round [6].

. . . . . . With quickened step
Brown night retires. Young day pours in apace [7].

. . . . The precipice abrupt;
Projecting horror on the blackened flood
Softens at thy return [8].

. . . . Till, wakened by the wasp
They starting snap [9].

L'effet très marqué de ce dernier exemple se retrouve dans d'autres fins de phrases en rejet où deux monosyllabes sont séparés par un mot plus long :

. . . . Through subterranean cells
Where searching sunbeams scarce can find a way
Earth animated heaves [10].

. . . . and from his sides
The troublous insects lashes with his tail,
Returning still [11].

A thousand shapes or glide athwart the dusk
Or stalk majestic on [12].

Ces exemples ne nous ont pas montré le type le plus accentué de rejet, celui qui renvoie au début d'un vers suivant le

1. *Autumn*, 126, 127. — 2. *Ibid.*, 726, 727. — 3. *Spring*, 160, 161. — 4. *Autumn*, 1216, 1217. — 5. *Spring*, 428-430. — 6. *Ibid.*, 817, 818. — 7. *Summer*, 51, 52. — 8. *Ibid.*, 163-165. — 9. *Ibid.*, 235, 236. — 10. *Ibid.*, 294-296. — 11. *Ibid.*, 489-493. — 12. *Ibid.*, 539, 540.

mot qui termine la phrase. C'est là un procédé un peu violent. Les « Saisons » en offrent quelques applications, mais en nombre fort restreint :

> Near the dire cell the dreadless wanderer oft
> Passes [1].
>
> Prone to the lowest vale the aërial tribes
> Descend [2].
>
> As if their conscious ravage shunned the light
> Ashamed [3].

V

Prosodie.

Si de la langue de Thomson nous faisons une étude, non plus littéraire mais purement prosodique, nous remarquerons que la versification des « Saisons » est extrêmement régulière. Le vers héroïque y déroule ses ïambes avec un rythme égal que viennent rompre assez rarement quelques infractions à la forme normale. Seul le premier pied est souvent autre chose qu'un ïambe. C'est là, on le sait, une licence fréquente du vers ïambique anglais. L'auteur y a recours, soit qu'il veuille placer en vedette un mot important (monosyllabe, ou polysyllabe accentué sur la première); soit qu'au début d'une phrase il entende marquer fortement le départ d'une période nouvelle; soit enfin qu'il cherche seulement à varier l'allure de ses vers, à éviter la monotonie d'une répétition ininterrompue du rythme. On remarquera, dans les exemples que nous allons donner et qui correspondent à ces trois effets, que le pied par lequel Thomson remplace l'ïambe au début du vers est presque toujours un trochée.

1° Terme emphatique au début du vers :

> Beat by the boundless multitude of waves [4].
> Roused at the inspiring thought [5].
>
> . . . . who to arms
> Turned the luxurious pomp he could not cure [6].

1. *Summer*, 273, 274. — 2. *Summer*, 1121, 1122. — 3. *Autumn*, 389, 390. — 4. *Winter*, 428. — 5. *Ibid.*, 436. — 6. *Ibid.*, 494, 495.

Terror alarms the breast [1].

Truth the soft robe of mild persusasion wears [2].

. . . . the hollow-sounding plain
Shakes from afar [3].

2° Syllabe accentuée au début des paragraphes :

Now, when the cheerless empire of the sky [4].

Nature! great parent [5]!

Father of light and life [6]!

Hard by these shores, where scarce his freezing stream [7].

Muttering, the winds at eve, with blunted point [8].

These, as they change, Almighty father, these [9].

Nature, attend! join every living soul [10].

3° Premier pied anormal pour introduire de la variété dans le rythme :

Renders the savage wilderness more wild [11].

Thinkfng o'er all the bitterness of death [12]..

Into the horrors of the gloomy jail [13].

Tous ces exemples sauf deux sont empruntés à l' « Hiver ». Sur les 1 089 vers de ce chant, il en est 180 qui commencent par une syllabe accentuée. C'est une proportion d'un sixième, fort semblable à ce que donnerait l'examen de la même particularité chez les divers contemporains de Thomson [14].

La substitution d'une autre combinaison à l'ïambe est beaucoup plus rare aux autres pieds. Une scansion exacte des 300 premiers vers de l' « Été » nous fournit les résultats suivants :

1. *Winter*, 649. — 2. *Ibid.*, 683. — 3. *Ibid.*, 738, 739. — 4. *Ibid.*, 41. — 5. *Ibid.*, 106. — 6. *Ibid.*, 217. — 7. *Ibid.*, 936. — 8. *Ibid.*, 988. — 9. *Hymn*, 1. — 10. *Ibid.*, 37. — 11. *Winter*, 296. — 12. *Ibid.*, 307. — 13. *Ibid.*, 361.

14. Sommerville (*The Chace*) 1/6. — Savage (*The Bastard*, et divers fragments) 1/7. — Blair (*passim*), 1/6. — Young (*Satires* et *Night Thoughts*) 1/9. — La proportion est plus faible dans *The Hermit* de Parnell : 1/13. — Chez Pope la fréquence de cette licence varie; elle va en augmentant des premières œuvres aux dernières : *The Messiah* 1/15, *Eloisa* 1/10. *Rape of the Lock* (fragments) 1/7. — *Essay on Man* (*passim*) 1/6.

Pour prendre un terme de comparaison différent, on peut noter, grâce au relevé fait par M. Beljame dans son édition de *Enoch Arden*, une proportion de 1/5, dans le petit chef-d'œuvre de Tennyson.

67 trochées au 1er pied [1]; 2 au 2e [2]; 3 au 3e [3]; 6 au 4e [4]; — 11 pyrrhiques au 1er [5]; 1 au 2e [6]; 36 au 3e [7]; 11 au 4e [8]; — 8 spondées au 1er; 1 au 2e [9].

Ce sont donc, après les trochées au premier pied, les pyrrhiques au troisième qui forment l'anomalie la plus fréquente. L'explication du fait nous sera fournie par l'étude des césures dans les vers de Thomson.

Ces 300 premiers vers de l' « Été « nous montrent :

21 césures après le 1er pied; 95 après le 2e; 72 après le 3e.

Ce sont là les seules véritables césures;

16 coupes après le 4e; 107 coupes au milieu d'un pied [10].

Enfin ce dernier chiffre se décomposerait ainsi :

Coupes dans le 1er pied, 2 [11]; dans le 2e, 9 [12]; dans le 3e, 74; — dans le 4e, 20 [13]; dans le 5e, 2 [14].

On voit combien est considérable la proportion des coupes au troisième pied, divisant les vers en deux hémistiches égaux, à la façon de la césure normale de l'alexandrin classique fran-

1. Vers 2, 6, 13, 14, 18, 24, 30, 38, 45, 55, 56, 63, 67, 74, 76, 78, 95, 103, 113, 115, 117, 126, 130, 131, 133, 137, 144, 155, 156, 159, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 172, 180, 184, 188, 197, 200, 205, 207, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 226, 227, 228, 229, 238, 241, 243, 247, 250, 263, 270, 273, 274, 287, 291, 296, 297.
2. Vers 51, 232.
3. Vers 92, 110, 179.
4. Vers 34, 99, 124, 258, 261, 269.
5. Vers 16, 39, 40, 50, 57, 65, 148, 152, 190, 193, 231.
6. Vers 82.
7. Vers 24, 27, 46, 48, 69, 73, 83, 109, 111, 114, 119, 124, 130, 139, 144, 150, 154, 157, 158, 162, 164, 167, 181, 197, 206, 225, 231, 233, 239, 242, 253, 254, 264, 283, 284, 300.
8. Vers 45, 103, 128, 186, 195, 209, 216, 221, 235, 238, 245.
9. Autant qu'il est possible d'affirmer la présence d'un spondée dans un vers iambique. Il suffit d'une accentuation plus forte donnée dans le débit à la deuxième syllabe pour que le pied ait le rythme de l'ïambe.
10. Le total dépasserait le nombre des vers. Il y a des vers en effet où se trouvent plusieurs coupes nettement indiquées.
11. Vers 45, 168.
12. Vers 8, 30, 31, 58, 104, 185, 194, 232, 272.
13. Vers 5, 13, 19, 72, 79, 103, 108, 117, 133, 144, 148, 158, 160, 169, 190, 192, 219, 222, 248, 303.
14. Vers 98, 205.

çais. La plupart des pyrrhiques au troisième pied, et une forte proportion des pyrrhiques au quatrième pied coïncident avec la présence d'une coupe au même pied. C'est cette circonstance qui explique l'interruption apparente du rythme [1]. L'arrêt placé entre les deux syllabes communique à l'une d'elles une valeur légèrement emphatique.

Un grand nombre de ces césures ou de ces coupes (trente environ dans les 300 vers sur lesquels s'est portée notre observation) se produisent après une syllabe terminale muette. Par exemple :

Shot on | surround | ing heaven, | — to steal | one look [2].
On rocks, | and hills, | and towers, | — and wand | ering [streams [3].
From thee | the sap | phire — sol | id e | ther takes [4].

Ce ne sont pas là cependant de véritables césures féminines. Les syllabes hypermétriques, soit à la césure, soit en fin de vers, sont une anomalie extrêmement rare dans les « Saisons » [5]. Les exemples que nous venons de citer nous ont montré des syllabes non pas atones, mais muettes [6].

La terminaison *ed* qui souvent, en poésie compte pour une syllabe, alors surtout qu'elle s'applique à un verbe dont l'infinitif a un *e* final, est généralement traitée par Thomson comme syllabe muette. Au risque d'une certaine dureté de son, il la

1. Dans les 20 premiers vers cités plus haut comme ayant un pyrrhique au 3e pied, nous n'en trouvons que 3 (46, 114 et 144) où ce 3e pied ne porte pas la césure.
2. Vers 18.
3. Vers 89.
4. Vers 149.
5. Voici cependant un exemple :

« Alive | his eve | ry look, | his eve | ry fea | ture. »
(*Autumn*, 269.)

Aikin voit là un vers trochaïque. Ce serait l'isoler bien plus violemment au milieu du rythme si nettement marqué des vers de Thomson.
6. L'*e* final en effet n'est jamais compté, sauf après *l* ou *r* précédés d'une consonne :

« Modest | and sim | ple, in | the pomp | of wealth. »
(*Summer*, 470.)

« Stands mant | led o'er | with green, | invi | sible »
(*Winter*, 304.)

« As with | a chain | indis | solu | ble bound. »
(*Summer*, 98.)

néglige presque toujours dans la mesure de ses vers [1]. Du reste il use d'une grande liberté dans sa façon d'élider les voyelles non accentuées. L'*e* de l'article « the » disparaît toujours devant une voyelle. La même voyelle, non accentuée, s'élide très souvent dans le corps des mots : heav*e*n ou heav*e*ns [2], clust*e*ring [3], wand*e*rer [4]. flutt*e*ring [5], mutt*e*ring [6], quick*e*ning [7], gen*e*rous [8], gen*e*ral [9], shelt*e*ring [10], boist*e*rous [11], etc. D'autres voyelles encore subissent la syncope : av-*a*-rice [12], barb-*a*-rous [13], etc. A plus forte raison la voyelle qui en avoisine une autre et peut former diphtongue avec elle : rad*i*ance [14], gra-d*u*al [15], infl*ue*nce [16], impet*uo*us [17]. *Ow* suivi de *er* absorbe l'*e* : towers [18], shower [19], flower [20], flowery [21], follower [22]. Quelquefois c'est l'*o* lui-même qui s'atténue au point de ne plus compter dans la mesure et de former synérèse avec la syllabe suivante :

And in | dire ech | oes bel | lowing round | the main [23].
And watch | them strict : | for, from | the bel | lowing east [24].
The bil | lowy tem | pest whelms [25].

L' « y » d'une terminaison atone s'élide quelquefois devant une voyelle suivante :

In ma | ny a vain | attempt. | How sinks | his soul [26] !

Parfois au contraire le poète fait compter comme syllabe atone une terminaison dont la voyelle est habituellement muette :

Blank in | the lead | en col | oured east, | the moon [27].

Au sujet des cas si nombreux de voyelles qui ne comptent pas dans la scansion du vers, on peut se demander si le poète

1. Dans les vers de *Summer* que nous avons analysés la finale est muette dans « chastised, » 25, « sublimed », 110, « abhorred » 270, « ensnared », 275, « pleased », 278, « unnumbered », 300.

2. *Summer*, 18, 119, 291, etc. — 3. *Ibid.*, 205. — 4. *Ibid.*, 273. — 5. *Ibid.*, 278. — 6. *Winter*, 988. — 7. *Summer*, 105. — 8. *Ibid.*, 138. 9. *Ibid.*, 187. — 10. *Ibid.*, 226. — 11. *Winter*, 836. — 12. *Ibid.*, 489.

13. *Spring*, 710, etc. Dans les premiers vers du même chant on relèverait : « neighb-*our*-ing », 44 ; « exub-*e*-rant », 74 ; « gran-*a*-ry », 76 ; « lib-*e*-ral », 229 ; etc.

14. *Summer*, 148. — 15. *Ibid.*, 287. — 16. *Ibid.*, 210. — 17. *Spring*, 310. — 18. *Summer*, 89. — 19. *Ibid.*, 127. — 20. *Ibid.*, 128. — 21. *Ibid.*, 212. — 22. *Ibid.*, 216. — 23. *Winter*, 1013. — 24. *Ibid.*, 268. — 25. *Ibid.*, 273. — 26. *Ibid.*, 288. — 27. *Ibid.*, 124.

entendait leur conserver une valeur atténuée ou bien les élider franchement. La réponse ne nous semble pas douteuse. Jamais Thomson n'a songé à cette moderne théorie qui admet le mélange dans le rythme ïambique de pieds trisyllabiques. L'exemplaire de Mitford, avec ses annotations manuscrites, nous fournit à cet égard des indications décisives.

Ni Thomson ni Pope ne suppriment toujours, dans leur orthographe du mot, la voyelle qui s'élide pour l'oreille; mais ils prennent ce soin assez souvent pour nous donner la preuve que le mot se présente bien à leur esprit sous cette forme. Ils suppriment généralement l' « e » de l'article quand il doit disparaître devant une voyelle.

« Th' exoner'd » du texte est par Pope changé en « Th' acquitted [1] ». Dans un autre cas la note de Pope donne « the » qui est remplacé par « th' » quand le poète a fixé son choix, pour le mot suivant, sur « amusing [2] ».

Si « barbarous » [3], « billowy » [4], « reddening » [5], et beaucoup d'autres termes analogues conservent orthographe de trisyllabes alors qu'ils ont une valeur de dysyllabes, d'autre part nous lisons « roughning [6] », « towr-encircled [7] », « ev'n [8] », etc.

Allitération et onomatopée. — L'adoption d'une forme poétique imitée de la France n'a jamais fait entièrement oublier, dans la littérature anglaise, le procédé de l'ancienne poésie anglo-saxonne, l'allitération. Elle reprend surtout une partie de son importance première dans le vers blanc. Elle y conserve une place à des effets analogues à ceux que produit la rime. Quelques-uns des maîtres du vers non rimé en ont fait un très heureux usage. Chez Thomson cependant, elle ne joue pas un rôle important. On peut dire que, sauf une exception que nous aurons à signaler, il a fait bon marché de cet ornement.

1. Édition de 1738, *Spring*, v. 700. Édition définitive, v. 752.
2. « And to the Curious gives (the) th' amusing scenes ».
3. *Spring*, 716 (édit. de 1738).
4. *Autumn*, 341 (édit. de 1738).
5. *Summer*, 834 (édit. de 1738).
6. *Spring*, 597 (édit. de 1738).
7. Note de Pope au v. 20 de *Summer*.
8. *Autumn*, 1107 (édit. de 1738). — Il arrive à Thomson de corriger l'orthographe de Pope. Celui-ci proposait « All ether sadd'ning »; l'auteur des « Saisons » accepte l'hémistiche, mais en modifie l'orthographe : « All ether sadening », (vers 1076 de l'édition de 1738).



Avant de commencer cette étude, il ne sera pas inutile de préciser ce qu'il faut entendre par le mot lui-même. Il y a en effet plusieurs sortes d'allitérations. L'une résulte de la rencontre fortuite d'un même son de consonne au commencement de plusieurs mots du même vers, sans qu'il en résulte aucun effet littéraire. C'est là d'ordinaire une négligence et un défaut de style, et non pas un procédé poétique. La véritable allitération est une ressource volontairement employée par l'écrivain en vue de certains effets que nous pouvons déterminer. Tantôt elle a pour objet de flatter l'oreille, comme le fait la rime, en lui procurant ce plaisir qui naît du retour du même son. Tantôt, comme la rime encore, elle marque d'un trait plus accentué certains mots, et les fait ressortir plus vivement. Tantôt enfin elle vise à rapprocher l'un de l'autre, s'ils se trouvent séparés dans la contexture de la phrase, des termes qu'unit un rapport de sens, ou à les joindre plus étroitement s'ils sont voisins. C'est à ces trois effets que se reconnaît la véritable allitération. Outre l'effet sonore qu'elle apporte à l'oreille, elle ajoute aux mots une valeur nouvelle par le seul fait de la ressemblance qu'elle établit ou qu'elle signale entre eux. Quand enfin la répétition des sons concourt à produire une certaine harmonie du vers, en rapport avec la nature des pensées, alors nous dépassons l'allitération proprement dite; nous rencontrons une des formes de l'harmonie imitative.

Les allitérations inutiles et involontaires ne nous retiendront pas. Elles ne méritent d'être signalées que comme indices d'un défaut de fini dans l'œuvre, d'un certain manque de délicatesse d'organe chez l'auteur. La consonne S présente à cet égard en anglais un danger constant. Elle constitue trois des flexions les plus importantes de la langue, et joue un rôle dans la composition d'un grand nombre de termes. Il faut à l'écrivain un soin minutieux et une fine sensibilité de l'oreille pour éviter le retour trop fréquent du son sifflant. Thomson n'y a pas toujours réussi. Les « Saisons » nous offrent assez souvent des vers tels que ceux-ci :

> Sound slept the waters; no sulphurous glooms
> Swelled in the sky and sent the lightning forth [1].
>
> Cheered by the simple song and soaring lark [2].

1. *Spring*, 326, 327. — 2. *Ibid.*, 40.



The mountain thunders, and its sturdy sons
Stoop [1].

With stars swift-gliding, sweep along the sky [2].

Dans une seule page du même chant nous relevons ces trois vers où l's siffle comme le vent d'hiver dans les branches flétries :

Strikes his sad eye, but deserts lost in snow [3].

Fair ermines spotless as the snows they press [4].

Slow-paced, and sourer as the storms increase [5].

Assurément c'est là, de beaucoup, la consonne que le poète prodigue le plus, sans conscience de l'effet désagréable que produit cette répétition abusive. Mais à un moindre degré, d'autres sons pourraient donner lieu à une observation analogue. Les exemples ne manquent pas dans le poème de vers tels que ceux-ci :

Their reindeer form their riches [6].

Through buds and bark into the blackened core [7].

Behold, yon breathing prospect bids the Muse [8]

Where the breeze blows from yon extended field
Of blossom 'd beans. Arabia cannot boast [9]....

. . . . bids his driving sleets
Deform the day delightless [10].

Enfin il arrive quelquefois à cet habile et soigneux écrivain de laisser échapper des vers d'une singulière dureté, comme celui-ci où ne se rencontrent pas moins de dix sons de dentales :

Joyless and dead a wide dejected waste [11].

Dans certains cas au contraire la répétition du même son initial produit un effet heureux. Thomson semble avoir

1. *Winter*, 176. — 2. *Ibid.*, 195. — 3. *Ibid.*, 802. — 4. *Ibid.*, 812. 5. *Ibid.*, 830. — 6. *Ibid.*, 851. — 7. *Spring*, 122. — 8. *Ibid.*, 466. — 9. *Ibid.*, 498, 499. — 10. *Ibid.*, 20, 21.

11. *Spring*, 118. — C'est deux de plus que dans ce vers de Voltaire, sans doute le plus riche en dentales de notre poésie :

« Tout art t'est étranger, combattre est ton partage. »
(*Brutus*, acte I, sc. II.)



recherché l'agrément de cette impression toute physique dans les premiers chants de son poème plus que dans les derniers. Les exemples d'allitération purement musicale sont plus nombreux dans l' « Hiver » et dans l' « Été » que dans le « Printemps » et l' « Automne. » Le son de la lettre *f* lui plait particulièrement et il recherche les groupements de mots qui le font entendre.

Demand their fated food. The fearful flocks [1].

Still fondly forming in the farthest verge [2].

From stifled Cairo's filth and fetid fields [3].

To the fair forms of Fancy's fleeting train [4].

The theft profane if aught profane in love [5].

Recovering, swift she flew to find those robes [6].

And on the flood the dancing feather floats [7].

And in loose fragments fling them floating round [8].

At first thin-wavering; till at last the flakes
Fall broad and wide and fast, dimming the day
With a continuous fall. The cherished fields [9]...

Nor can the bull his awful front defend [10].

The gaming fury falls; and in one gulf

. . . .

Friends, families and fortune headlong sink [11].

For sight too fine, the ethereal nitre flies [12].

Mais au total, on peut dire que, sauf cette prédilection remarquable pour le son de l'*f*, Thomson recherche peu l'effet purement sensible de ces répétitions. Il n'est pas de ces écrivains qui, comme Holophernes, y voient « une preuve de facilité [13]. »

L'allitération peut avoir un rôle plus utile. Elle permet d'atteindre les mots importants du vers, et, en quelque point qu'ils se trouvent placés, de les éclairer d'un rayon brillant. C'est un effet dont tous les grands poètes fourniraient des

1. *Summer*, 928. — 2. *Ibid.*, 944. — 3. *Ibid.*, 1056. — 4. *Ibid.* — 5. *Ibid.*, 1336. — 6. *Ibid.*, 1350. — 7. *Winter*, 131. — 8. *Ibid.*, 174. — 9. *Ibid.*, 230-232. — 10. *Ibid.*, 400. — 11. *Ibid.*, 635-637. — 12. *Ibid.*, 694.

13. « I will something affect the letter, for it argues facilitie ».
(*Love's Labour's Lost*, acte IV, sc. II, 55.)

exemples, et qui se rencontre très souvent dans les proverbes populaires [1]. Il est obtenu par Thomson dans des passages tels que les suivants :

. . . . when Nature all
Is blooming and benevolent — like thee [2].

. . . . fatal to the frosty tribe [3].

. . . . bursts his blind way [4].

. . . . the passions all
Have burst their bounds [5].

Or in dead silence wastes the weeping hours [6].

Wide dashed the waves [7], etc.

. . . . . the fluttering wing
And shriller sound declare extreme distress [8].

Mais ces notes sont assez rares chez notre poète. Il est permis de le regretter. On aimerait à voir plus souvent, dans ses amples et majestueuses périodes, les mots essentiels se détacher vivement et faire entendre la sonorité musicale de l'allitération. Il est vrai que ce regret porterait sur le fond même et sur le caractère esssentiel du style de Thomson. Ce style vaut surtout par l'ensemble de la phrase. Le mot importe moins pour sa qualité propre que pour ce qu'il ajoute à l'effet total d'une période. Quand le poète veut donner à quelques termes une valeur exceptionnelle, il a recours à ces constructions anormales que nous avons étudiées et qui isolent énergiquement certains mots soit au début, soit à la fin de la phrase.

Mais si Thomson n'emploie guère l'allitération pour détacher de l'ensemble quelques mots lumineux, il lui demande souvent l'effet tout opposé qu'elle peut aussi fournir. Appliquée à des termes importants qui sont séparés les uns des autres, elle les oppose entre eux et au reste de la phrase; elle les rend plus brillants et plus expressifs. Mais si elle porte sur des termes qui se suivent et qu'unisse dans la phrase un rapport étroit, elle les fond en un groupe compact, peut sans

1. Par exemple celui que cite sir Nathaniel dans la scène où Holophernes déploie son talent pour l'allitération :

« Many can brook the *weather*, that love not the *wind*. »
(*Love's Labour's Lost*, acte IV, sc. II, 34.)

2. *Spring*, 9, 10. — 3. *Ibid.*, 131. — 4. *Ibid.*, 227. — 5. *Ibid.*, 277, 278. — 6. *Ibid.*, 295. — 7. *Ibid.*, 313. — 8. *Summer*, 278, 279.

doute détacher ce groupe dans l'ensemble de la phrase, mais tend à diminuer la valeur de chacun des termes pris à part. C'est bien l'effet des nombreux exemples où le poète associe par une même consonne initiale l'épithète et le substantif. La première partie du « Printemps » nous donnerait ces exemples :

« Bright Bull », 27; « vivid verdure », 87; « gay green », 82; « bent bush », 104; « boundless blush », 109; « baleful blast », 116; « sacred sons », 124; « plumy people », 164; « busy bill », « 134; fancy fired », 182; « rapid radiance », 191; « silent search », 225; « secret stores », 234; « horrid heart », 264; « perfect peace », 266; « winding wiles », 302; « *high*-piled hills », 312; « social sweetness », 321; « drooping days », 333; « fair form », 353; « peaceful people », 358; « *high* heaven », 373; « wisest will », 374; « pure perfection », 385; « bleeding breast », 390; « harsh pain and horror », 392; « woodlands warbling », 399; « shelving shore », 414; « listless languor », 444; « fresh-blooming flowers », 491; « blossomed beans », 499; « unbounded beauty », 506; « blushing borders bright », 526; « fabled fountain », 549; « wintry winds », 568; « varied verse », 377; « bush bending », 594, 5; « coy quiristers », 595; « melancholy murmur », 612, etc.

A ces quarante exemples pourraient être ajoutés ceux qui réunissent un verbe et l'adverbe qui s'y rapporte : « scarce staining », 147; « successive stole », 249; « soft sighed », 267; « sound slept », 326; « dwindled down », 333; « poured out profusely », 586, etc.

L'influence particulière de l'allitération dans ces réunions de termes peut, selon les cas, varier de degré. Un des exemples les plus frappants de l'atténuation de valeur de chacun des mots dans le groupement ainsi obtenu est fourni par le vers célèbre de Campbell :

Like angels' visits few and far between [1].

C'est là, on le sait, une altération peu logique d'un vers de Blair :

. . . . in visits,
Like those of angels, short and far between [2].

1. *The Pleasures of Hope*, part II.
2. *The Grave*. — L'idée première paraît, dit l'« Encyclopédie littéraire » de Chambers, appartenir à John Norris :

« Short » avait un sens, et « few » n'en a pas. Mais ce dernier mot fait allitération. L'oreille y trouve son compte et les termes « few and far » sont si bien unis dans le vers que l'esprit se contente du sens total qu'ils fournissent. Voilà en prenant un exemple extrême, la raison d'être et l'effet de cet accouplement si fréquent chez Thomson de termes qu'unit un rapport de sens et que l'allitération vient rapprocher plus étroitement.

Enfin nous avons dit que la répétition, dans plusieurs mots, d'un même son initial a parfois un autre objet encore. Non seulement elle flatte l'oreille d'une impression agréable, mais elle peut accompagner le sens d'une notation sonore appropriée. Cet accompagnement musical peut figurer directement un son qu'il s'agit de décrire; c'est la pure onomatopée. Il peut aussi, en raison de cette sympathie qui existe entre certains sons et certaines modifications de notre sensibilité, contribuer à rendre plus vive la peinture que le poète veut placer devant nos yeux.

Nous avons signalé l'abus que fait Thomson des consonnes sifflantes. Il est clair que la critique ne s'adresserait pas à un vers comme celui où le poète nous fait entendre le sifflement du vent précurseur de l'orage :

Sighs the sad genius of the coming storm [1].

La réunion de plusieurs mots commençant par une même labiale est d'un effet peu agréable dans des exemples tels que « before whose baleful blast [2] »; mais elle concourt heureusement à l'impression que veut produire le poète dans ces vers où il décrit les efforts des élans qui luttent contre la neige et brament lamentablement :

As weak against the mountain heaps they push
Their beating breast in vain, and piteous bray [3].

Ces effets d'harmonie imitative, sans être rares dans les « Saisons » n'y sont pas prodigués avec l'affectation qui, chez certains écrivains, les rend insupportables et fait de la poésie un

« How fading are the joys we dote upon !
. . . .
Like angel visits short and bright. »

1. *Winter*, 67. — 2. *Spring*, 116. — 3. *Winter*, 823, 824.



amusement puéril. On conserve dans la mémoire un assez grand nombre de vers où Thomson, soit par la seule allitération, soit en y ajoutant l'assonance, obtient d'heureux effets de musique imitative :

In fond rotation spread the spotted wing [1].

At last the roused up river pours along
Resistless, roaring; dreadful down it comes
From the rude mountain and the mossy wild,
Tumbling through rocks abrupt, and sounding far [2].

Avec d'autres sonorités la même consonne *r* nous fera entendre le ruisseau qui bruit contre un obstacle :

An icy gale, oft shifting, o'er the pool
Breathes a blue film, and in its mid career
Arrests the bickering stream [3].

Ou bien, combinée avec des sifflantes, et avec le son assourdi du *w*, elle reproduit le bruit des tourbillons de feuilles mortes qui roulent et se froissent :

The forest walks at every rising gale
Roll wide the withered waste, and whistle bleak [4].

L'accumulation des consonnes liquides augmente l'impression de calme solennel de la scène évoquée :

. . . . while rising slow,
Blank, in the leaden coloured east, the moon [5], etc.

Les labiales et les gutturales contribuent à donner au vers quelque chose de heurté et de précipité quand le poète nous montre les loups

Burning for blood, bony, and gaunt and grim [6].

La sonorité étouffée du *w* est employée pour décrire le mouvement silencieux des ailes :

. . . . and their self taught wings
Winnow the waving element [7].

1. *Spring*, 628. — 2. *Winter*, 96-99. — 3. *Ibid.*, 723-725. — 4. *Autumn*, 996-997. — 5. *Winter*, 123. — 6. *Ibid.*, 393. — 7. *Spring*, 746, 747.

Enfin on pourrait citer dans le poème plus d'un exemple d'onomatopée qui n'emprunte pas le concours de l'allitération :

> Follows the loosened aggravated roar.
> Enlarging, deepening, mingling, peal on peal
> Crushed horrible, convulsing heaven and earth [1].
>
> They flounce and tumble in unwieldy joy [2].
>
> While from their labouring breasts a hollow moan
> Proceeding runs low-bellowing round the hills [3].

Mais il y a une harmonie plus subtile que celle qui reproduit ou suggère directement certains sons. C'est celle qui, par la résonance générale du langage et par le rythme de la phrase, produit l'effet musical propre à ajouter une force et une beauté nouvelles à la pensée du poète. Nous touchons ici à l'un des dons intimes, à l'un des pouvoirs les plus difficiles à analyser du génie poétique. Les « Saisons » nous offrent d'un bout à l'autre d'admirables exemples de cet accord étroit entre la nature des scènes décrites et la couleur musicale de la langue. Il n'y a guère lieu de citer des exemples. Tout le poème révèle ce sentiment profond d'une harmonie entre les sons de la phrase poétique et le tableau ou l'émotion que la langue traduit [4]. Mr. Bain a raison de citer le poème de Thomson, entre certaines scènes du « Paradis Perdu » et cette petite merveille de poésie descriptive : « Les Mangeurs de Lotus » de Tennyson, comme exemple d'un accord parfait entre le sens et la musique des mots [5].

Conclusion. — Arrivés au terme de cette étude des « Saisons » il convient que nous en résumions les principales conclusions

Thomson est bien, grâce à son premier poème, le restaurateur dans la littérature anglaise du sentiment de la nature. Au milieu d'une école aux tendances tout opposées, rompant audacieusement avec une esthétique consacrée, s'élevant d'un essor puissant au-dessus des vagues aspirations de quelques-

1. *Summer*, 1141-1143. — 2. *Spring*, 823. — 3. *Summer*, 504, 505.

4. Mr. Bain cependant cite particulièrement les quatre vers du « Printemps ». Nous les avons notés déjà pour en relever la valeur expressive (p. 349).

5. *English Composition and Rhetoric*, p. 219.

uns et des tentatives incertaines d'un petit nombre, il a revendiqué pour le monde matériel une place au premier rang parmi les objets de l'art et de la poésie.

A cette tâche il a porté d'éminentes qualités d'artiste. Son talent de description le fait l'égal des plus grands parmi les maîtres. Sa vision des choses est large et embrasse d'ordinaire l'ensemble des scènes. Mais à ses tableaux de vastes spectacles, se mêlent nombre d'observations de détail, délicates et précises. Il s'attache surtout à peindre les masses; mais ses descriptions révèlent toujours une organisation d'observateur et d'artiste singulièrement riche et souple.

Son interprétation de la nature n'offre pas, il est vrai, l'intensité d'éclat ni le pathétique intérêt qui s'attachent à celles d'autres écrivains. Elle n'est pas dramatique comme celles des nombreux poètes qui voient les choses à travers les émotions et les passions humaines. Elle n'est pas philosophique et profonde comme celle de Wordsworth. Elle n'est pas lyrique et créatrice de vie comme celle de Shelley. Mais elle est la plus complète, la plus sincère et la plus vraie parmi celles qui ont visé seulement à reproduire fidèlement et directement la beauté qui émane des mille aspects du monde sensible.

Pour son œuvre originale il s'est fait une forme à peine moins indépendante du goût alors régnant. Son vers et sa langue ramènent dans la poésie la liberté, l'ampleur et le grand style qui y étaient devenus aussi étrangers que la connaissance du monde matériel. Mais cette forme éloquente et somptueuse reste trop uniformément oratoire, pompeuse et tendue. Les quelques occasions où le ton s'abaisse n'influent pas assez sur l'impression générale. Et sous cette enveloppe trop riche et trop raide risquent de disparaître mille détails gracieux et familiers qu'il en faut dégager pour apprécier justement le génie de l'écrivain.

Par lui-même le fond de l'œuvre reste digne de toute admiration. En dépit des effets nouveaux plus subtils et plus ambitieux que les poètes ont depuis tirés de l'observation des choses, les peintures de Thomson gardent leur beauté pour les lecteurs de toutes les classes. Mais pour rendre justice à l'écrivain il faut un peu de critique et d'histoire; il faut le comparer à ses prédécesseurs et à ses contemporains. Sa langue, pleine de hautes qualités, manque de souplesse et de

simplicité. Elle emploie trop souvent, pour traduire des observations directes et franches, une forme où se sentent l'artifice et la manière. Et voilà comment ce poème des « Saisons » qui marque une des dates glorieuses de l'histoire des lettres, qui a donné le signal et le mot d'ordre d'une révolution destinée à renouveler la littérature de l'Europe, n'est pas au nombre des chefs-d'œuvre complets, parce qu'il n'a pas réalisé l'harmonie absolue du fond et de la forme.

LIVRE II

PETITS POÈMES

CHAPITRE I

PIÈCES JUVÉNILES

Les éditeurs de Thomson ont recueilli un certain nombre des pièces où s'exerçait son jeune talent. Ce sont ces premiers vers, on s'en souvient, qui inspiraient à quelques hommes de goût tels que sir William Bennett et Riccaltoun, la pensée que le jeune auteur avait en lui l'étoffe d'un poète de valeur [1]. Nous y trouverons donc l'intérêt qui s'attache aux promesses d'un génie en voie de formation. Nous y observerons la première floraison de ce talent dont nous avons étudié le plein épanouissement.

On sait que le jeune Thomson, avec une rare modestie, détruisait ces productions imparfaites [2]. Quinze seulement ont survécu à l'autodafé annuel, et l'on y peut joindre les trois morceaux publiés en 1720 dans l'*Edinburgh Miscellany*.

La première constatation que suggèrent ces. pièces, c'est, chez leur auteur, un vif amour des choses de la campagne, un don d'observation rapide et précise, et un réel pouvoir de

1. Voir plus haut, p. 17.
2. Voir plus haut, p. 19.

description. Douze au moins, sur les dix-huit, nous offrent des peintures de spectacles naturels. Quelques-unes sont entièrement consacrées à cet objet, comme la pièce sur le mois de mai, ou celle qui a pour titre « Le matin à la campagne ». Mais alors même que le sujet principal est différent, on sent que l'âme et les yeux du poète sont pleins d'images et de visions de la nature, qui, à la première occasion, viennent se condenser dans ses vers. Le morceau, par exemple, qu'il intitule « Sur la Beauté » renferme, après un court préambule, trente vers de description très riche et très variée. Le lieu enchanté, « happy place », qui s'y trouve décrit a même un caractère exact et individuel qui se retrouve rarement dans l'œuvre de Thomson; en même temps que la description revêt parfois une largeur et une puissance d'évocation pittoresque qui annoncent l'auteur des « Saisons ».

Monts et vallées s'étendent dans une confusion charmante :
Le troupeau broute et se disperse sur les pentes des collines,
Et emplit tout le voisinage de ses bêlements :
Et sur les sommets élevés de hautes forêts s'agitent verdoyantes [1].

Dans un morceau moins important, pastorale où nous entendons dialoguer les bergers Thirsis et David, et l'Ange Gabriel, l'annonce de la naissance du Sauveur est saluée par les pasteurs comme devant transformer l'aspect de la nature :

L'année ne ramènera plus les horreurs hivernales;
Une immortelle verdure vêtira les monts et les vallées,
Et de suaves odeurs empliront les brises parfumées [2].

Devenu étudiant et habitant d'Édimbourg, Thomson n'a rien perdu de son amour pour la campagne. Ce sentiment s'est au contraire accru au contraste de la ville. La pièce de cent dix vers qui a pour titre « D'une vie rustique » nous montre le

1. « And hills and vales in sweet confusion lie :
The nibbling flock strays o'er the rising hills,
And all around with bleating music fills :
High on their fronts tall blooming forests nod. »

2. « No more the year shall wintry horrors bring,
. . . .
Immortal green shall clothe the hills and vales
And odorous sweets shall load the balmy gales. »



poète blessé des laideurs et du bruit de la ville. Elle évoque en traits précis et nets ces scènes de la vie des champs où se plaît le jeune homme. Les vingt premiers vers sont employés à mettre en contraste le tumulte des villes enfumées et les sons doux et charmants de la campagne.

Ces descriptions, il faut revenir sur ce point, ont souvent un caractère exact, local, de chose vue et non pas seulement d'impression générale vaguement conservée. On le vérifiera par exemple dans la courte pièce « Le matin à la campagne ». Chaque vers y apporte l'écho d'une observation directe. Les notations de sensations variées : vue, odeur et son s'y succèdent. Le berger qui y figure n'est pas le mythologique et incolore personnage de tant de pastorales. C'est le plaid écossais qu'il jette sur ses épaules avant de faire le tour de son parc à moutons; et, s'il doit plus tard « chanter », lui aussi, « les louanges de quelque charmante bergère », il commence par « remettre en place sur le talus de clôture les mottes tombées « pendant la nuit ».

Voilà la vraie et franche inspiration d'où sortiront tant de fraîches descriptions des « Saisons ». Le jeune poète se laisse très rarement entraîner jusqu'aux hyperboles extravagantes ou aux concetti qui forment la monnaie courante de la langue des bucoliques. Dans la « Pastorale entre Thirsis et Corydon, sur la mort de Damon », nous lisons bien :

> O ruisseaux qui glissez, pleurez au point de laisser à sec votre lit;
> Les flots de mes larmes l'empliront abondamment[1].

Mais de pareilles fautes de goût sont très rares dans ces productions d'un enfant ou d'un très jeune homme. Si toutes ces pièces restent assez médiocres, en dépit de quelques traits de description heureux, c'est par la teinte grise et monotone de l'ensemble, et non par la recherche d'ornements criards. L'inspiration ne vient pas au poète des pastorales artificielles de l'école; mais de la nature avec laquelle il vit en communion intime, et du poète Ramsay pour qui son admiration s'exprime dans la pièce intitulée « Sur la Beauté[2] ».

1. « Ye gliding brooks, o weep your channels dry,
My flowing tears them fully shall supply. »

2. « Most sweetly sung in Allan Ramsay's song. »



Après la Nature, la Religion est le « motif » le plus fréquent de ces pièces juvéniles. Plusieurs sont entièrement des morceaux religieux : « Hymne à la puissance divine », « Paraphrase du psaume CIV », « Pastorale sur la naissance de notre Sauveur », « Fragment d'un poème sur les œuvres et les merveilles de la Puissance Divine [1] ». Elles nous donnent toutes l'impression d'un sentiment religieux ardent et sincère. Le premier de ces morceaux, « l'Hymne à la puissance divine » offre pour nous cet intérêt particulier d'être comme un « premier état » de cet Hymne dont Thomson fit plus tard le magnifique couronnement de son poème. La mesure n'est pas la même, le rythme de ces strophes à quatre vers, tétramètre et trimètre ïambiques à rimes alternées, produit un effet différent de celui de la noble, grave et éloquente prière des « Saisons ». Mais l'idée générale est identique; c'est une imitation du psaume de David; c'est toute la nature appelée à célébrer la gloire de Dieu. Et le mouvement général du morceau, cette série d'apostrophes accumulées donne bien le même effet général que le morceau plus étendu et seul devenu célèbre dont nous avons ici plus que le germe [2].

Notons en passant que dans une de ces pièces, et sans doute une des plus anciennes, si nous en jugeons par la facture, le « Fragment d'un poème sur les œuvres de la Puissance divine », Thomson exprime ce désir, qui l'a plus tard et longtemps hanté, d'étudier la nature en philosophe et en savant, comme il la goûte et la peint en poète.

Même dans des pièces qui n'ont pas une inspiration purement religieuse, un vif sentiment de piété se trouve parfois exprimé. Telle est la « Lamentation sur les misères de la vie ». Le jeune poète y professe cette misanthropie et ce pessimisme que, comme une crise de l'esprit, doit subir l'adolescence. Le

1. Donné par Thomson à Hill, et inséré par celui-ci dans le n° 46 de son *Plain Dealer*.

2. Tous les motifs de la première pièce se retrouvent sous une forme plus riche ou plus ample dans l' « Hymne » des « Saisons ». Il en est un cependant que le poète n'a pas conservé et qui mérite d'être noté. C'est le trait par lequel il fait ingénieusement intervenir dans ce concert des créatures un élément tout passif :

« Ye seas, in your eternal roar,
His sacred praise proclaim;
While the inactive sluggish shore
Reechoes to the same. »

morceau se termine par une strophe pleine de foi, par un engagement pris de suivre la loi divine, et de traverser les misères et les corruptions de la vie en tendant toujours vers les hauteurs et vers la lumière.

Ces premières pièces font aussi une part à un élément d'intérêt que le poème des « Saisons » devait exclure presque entièrement, c'est l'humour. — Le « panier », condamné par les puritains moroses, trouve en James Thomson un défenseur complaisant. Il consacre une courte pièce à cette parure qui, « combinée avec le tartan, rend une jeune fille radieuse comme une déesse ». — Dans le morceau *On Beauty*, il fait de la divinité à laquelle sont consacrés ces vers une description détaillée, et il l'orne elle aussi « d'un ample panier » et d'un « brillant tartan ».

Plus heureuse dans cette veine de gaieté malicieuse est la pièce dédiée à sa plus jeune sœur : « Lise se séparant de son chat ». La rime est ici abandonnée et le morceau se poursuit sur un ton moitié grave et moitié plaisant, avec les prosopopées, les interrogations et les interjections voulues; elle constitue un court échantillon d'un excellent style de parodie souriante.

« Sur le Bonheur » est une dissertation morale de cent soixante vers, pieuse, froide et plate. Des réflexions sur la vanité des plaisirs y sont développées en un langage terriblement prosaïque. L'œuvre se termine par l'assurance exprimée en vers bien pesants que le seul bonheur réel est celui que Dieu réserve à ses élus. Deux passages seulement viennent rompre la monotonie, et, pour tout dire, l'ennui de ce sermon. Une image imprévue et qui tranche fort avec le ton du reste compare l'homme, dans sa recherche d'un bonheur toujours fuyant, à un épagneul qui poursuit sur l'eau un canard sauvage. Chaque fois qu'il croit l'avoir atteint, l'oiseau plonge et disparaît et laisse le chien à demi suffoqué par l'eau happée au lieu de la proie [1]. — Quelques autres vers du même morceau, où se reconnaissent des souvenirs de Spenser et de Milton, nous montrent l'unique trace peut-être que contienne la poésie de Thomson, avant 1748, d'un goût pour le merveilleux féerique. Il en devait naturellement sentir l'attrait en sa qualité d'Écos-

1. Vers 54-61.

sais; il avait développé ce goût au commerce de Spenser; mais il y avait soustrait toute sa production littéraire jusqu'au moment où il lui donna un si magnifique développement dans le « Château d'Indolence ».

Ainsi quand la Lune lance son rayon d'argent
Et verse sur la terre silencieuse un jour pâle,
Des cavernes stygiennes les fées s'enfuient rapides
Et sur la rive de quelque courant limpide
Qui sous le clair de lune réfléchit une lueur,
En rondes nocturnes elles se rangent pour leurs danses[1].

II

Des renseignements précieux nous sont fournis par ces mêmes pièces, si nous en comparons la langue et la versification à celles de l'œuvre de la maturité du poète. Rien ne peut aussi bien nous convaincre de la part qui revient à l'industrie, à l'effort prolongé, au métier appris, dans la poésie de Thomson. Deux de ces pièces : « Hymne à la Puissance divine », « Lamentation sur les misères de la vie », nous montrent le jeune écrivain à la recherche des rythmes variés. Et de fait, à en juger par ces exemples, il maniait avec une assez élégante sûreté les tétramètres ou trimètres en strophes régulières composées de vers brefs et rapides enfermant de courtes phrases souvent antithétiques[2]. Mais le vers habituellement employé est le pentamètre ïambique, celui dont le poète fera plus tard son instrument constant, en lui donnant une forme personnelle

1. « Just so when Luna darts her silver ray,
And pours on silent earth a paler day :
From Stygian caves the flitting fairies scud,
And on the margent of some limpid flood,
Which by reflected moonlight darts a glance,
In midnight circles range themselves and dance. »
(*Upon Happiness*, 88-93.)

2. Témoin cette strophe, la septième du morceau :

What's money but refined dust?
What's honour but an empty name?
And what is soft enticing lust,
But a consuming idle flame?
Yea, what is all beneath the sky
But emptiness and vanity?

et originale. Quelle différence cependant entre ce vers et celui des « Saisons » ! Dans toutes les pièces juvéniles sauf une, l'amusant badinage adressé à sa sœur, les vers sont rimés, et nous dirons quelque chose du caractère de ces rimes. Dans toutes, en dépit de quelques bonheurs d'expression, la forme reste lourde et monotone, ou bien les efforts pour varier le mouvement aboutissent aux plus gauches désarticulations de la phrase.

A touch of His to smoke the mountains makes [1].

. . . . you knew
How as in years so he in virtue grew [2].

The way that to this stately palace goes
Of myrtle trees lies 'twixt two even rows [3].

La langue est parfois incorrecte; l'accord entre le verbe et son sujet est souvent défectueux :

Nor is thereby their fragrant stores consumed [4].

Fanned always by a cooling western gale
Which in soft breezes through the meadows stray,
And steals the ripened fragrancies away [5].

Thou like a curtain stretched [6].

. . . . the full laden vales
Gives prospect of employment for the fields [7].

Les inexpériences et les maladresses prosodiques ne sont pas rares non plus. C'est par exemple un alexandrin introduit par inadvertance au milieu des pentamètres :

Which on the shrivelled ground they bounteously distil [8],

ou bien un pied formé d'une syllabe muette, même suivie d'une voyelle :

Here is peace, transporting joy, and love [9].

That with inimitable art are dressed [10].

1. *Psalm CIV Paraphrased*, v. 110. — 2. *A Pastoral between Thirsis and Corydon*, 23, 24. — 3. *On Beauty*, 135, 136. — 4. *Lines on Marlefield*, 24. — 5. *A Pastoral Entertainment*, 22-25. — 6. *Psalm CIV Paraphrased*, 6. — 7. *Of a Country Life*, 29, 30. — 8. *Psalm CIV Paraphrased*, 40. — 9. *Ibid.*, 39. — 10. *On Beauty*, vers la fin.



De fréquentes élisions de voyelles dans le corps des mots contribuent pour une bonne part à la dureté et à l'absence d'harmonie des vers : « gen'rous (IX), « od'rous » (X, IV), « nat'ral » (VI), « gran'ries (VI), « murm'ring », « am'rous » (*Of a Country Life*).

Enfin les rimes nous apportent de curieux renseignements sur la prononciation du jeune poète et sur le son qu'il attachait à certains mots ou à certaines combinaisons de lettres. C'est, dans la première et la plus ancienne de ces pièces, la rime de « frowns » et de « owns ». Dans la IV[e] nous trouvons accouplés par la rime « east » et « drest ». Dans la V[e] « rock » et « oak », « move » et « above », « praise » et « seas ». Dans la VI[e] « beast » et « waste », 34, 5; « nests » et « dressed », 38, 9; « plays » et « day », 97, 8; « thee » et « die », v. 99, 100. Dans la VII[e] « joys » et « outweighs »; « sky » rime une fois avec « vanity » et une autre fois avec « deity ». Dans la VIII[e] nous relevons « grass » et « face », « gone » et « son »; dans la IX[e], « cause » et « was », « cares » et « fears », « verse » et « fears », « verse » et « hearse », « forbear » et « tear » subst.; « rove » et « move »; dans la X[e] « feast » rime une fois avec « drest » et une fois avec « placed », « perfumes » avec « blooms ». La XI[e] nous donne « retreat » et « date », « abode » et « god »; la XII[e] « nod » et « abode », « confound » et « wound » subst.; « flew » et « dew », « boast » et « exhaust »; la XIII[e]. « blast » et « chaste », « fair » et « are »; la XIV « farewell » et « feel », « beat » et « fate ».

Dans la pièce *Of a country Life*, nous rencontrons « plough » et « renew », 19, 20, « flee » pour « fly », subst., 55; « lot », rimant avec « remote », 107, 108.

Dans *Upon Happiness*, « deny », « variety », 78, 9; « given », « heaven », 80, 1; « remove », « above », 104, 5; « fair », « are », 140, 1; « view », « crew », 146, 7.

On voit à quel point la prononciation de Thomson était alors imprégnée des particularités locales de l'Écosse, et quelle énergie il lui fallut pour arriver à se faire une langue riche, et cependant aisée, pleine et harmonieuse où l'on a peine à découvrir quelque trace de scotticisme [1].

Enfin on peut relever dans ces premières œuvres quelques

1. Sur la prononciation du poète, voir Appendice IV.

expressions ou quelques idées que le poète n'a pas dédaigné de reprendre plus tard pour les introduire dans son grand poème.

Le verbe « flounce », qui paraît être un de ses termes favoris, et qu'il emploie plusieurs fois dans les « Saisons », figure dans la Paraphrase du Psaume CIV [1], et dans la pièce « Sur une vie rustique [2] ».

Moins heureux est l'usage qu'il fait du verbe « implore » dans un vers qui rappelle nombre de passages des « Saisons », en exagérant ce que l'emploi du mot a parfois dans ce poème d'un peu burlesque :

Les lions rompent le silence de la nuit de leur rugissement affreux
Et implorent, de la bonté du ciel, leur proie nocturne [3].

« A checkered scene » de la pièce N° X rappelle aussi une expression employée dans les « Saisons » avec un effet brillant. Nous trouvons dans la paraphrase du Psaume CIV cette théorie des sources et du voyage des eaux souterraines que Thomson devait développer longuement dans les premières éditions de l' « Automne », sauf à y ajouter plus tard une réfutation de l'hypothèse [4].

Enfin la pièce qui a pour titre *Of a Country Life* renferme comme un sommaire du poème des « Saisons ». Les scènes caractéristiques des divers moments de l'année y sont rappelées en quelques phrases; l' « Hiver » en particulier est assez longuement développé et nous offre plusieurs traits dont Thomson s'est souvenu plus tard [5].

1. Vers 93.
2. Vers 65.
3. « They break night's silence with their hideous roar,
And from kind heaven their nightly prey implore. »
(*Psalm CIV*, v. 77, 78.)
4. « Through secret tracts they up the mountains creep. »
(*Psalm CIV*, 23.)
5. Celui-ci par exemple :
« The bleating flocks for want of food repine », v. 42 et suiv.

CHAPITRE II

PIÈCES DIVERSES

I

Pièces commémoratives. — Sur la mort de sa mère.

Parmi les œuvres d'importance secondaire que Thomson a produites en même temps qu'il élaborait ses grands poèmes, nous réunirons, pour les examiner à part, celles qu'il a consacrées à la mémoire d'êtres chers ou de morts illustres : sa mère, son ami Aikman, Newton, ou Talbot son protecteur.

On se rappelle que le jeune poète, presque aussitôt après son arrivée à Londres, y avait appris la mort de sa mère [1]. Buchan a publié, en 1792 [2], une courte pièce que le jeune homme avait écrite sous le coup de cette douloureuse nouvelle. Thomson, par une pudeur filiale bien naturelle, n'a pas fait figurer ce morceau dans le recueil de ses œuvres. Elle mérite cependant d'être rappelée et de fixer un moment notre attention. Elle nous est une occasion de constater si, dans l'expression d'une vive et poignante émotion, le poète pouvait s'affranchir des formes convenues et des ornements artificiels qui entachent son style aussitôt qu'il cesse de s'appliquer à la pure description. Eh bien! il faut avouer la

1. Voir Biographie, p. 40.
2. « *Essay on the Life of Thomson*, etc. »

conclusion qui s'impose : Thomson, alors même qu'il traduit le sentiment le plus sincère et le plus profond, ne trouve pas une forme littéraire où se révèlent la spontanéité, la simplicité ou l'ardeur des vrais lyriques. Il y a une indéniable franchise de sentiment dans plus d'un passage de cette pièce. On sent comme il le dit « qu'une douleur réelle inspire son cœur palpitant [1] » quand il rappelle les épreuves cruelles de sa mère :

La mort a fermé ses yeux toujours baignés de larmes,
Elle a enfin donné un séjour de paix à ce cœur lassé [2].

Nous retrouvons la sensation d'un souvenir douloureux dans le passage où il rappelle les adieux, sur le quai de Leith, de cette mère qu'il ne devait plus revoir. — Mais ces émotions revêtent le plus souvent une forme bien artificielle, bien littéraire ou bien pompeuse. C'est ici une réminiscence de Shakespeare que le poète adopte et développe comme pour un exercice d'amplification :

Elle ne ressent plus le sort désolé de la veuve,
Ni les cruelles épreuves que cache la pauvreté modeste,
Ni le fléau du tyran, ni le mépris de l'orgueil opulent,
Ni tous ces autres maux innombrables de l'indigence [3].

A côté des souvenirs d'école, les hyperboles et l'emphase de l'écolier :

Qu'à cette nouvelle la joie abandonne ses bosquets de roses
Et que la douleur aux cris perçants désole ces heures néfastes [4],

ou encore :

Pourquoi donc ai-je été, puissances divines, réservé à ceci?
Pourquoi n'ai-je pas à ce moment même disparu dans l'abime immense?
Englouti aussitôt par le flot impitoyable
Et à jamais enseveli dans une humide tombe [5]?

1. « True genuine woe my throbbing breast inspires. » (v. 3.)

2. « And death has shut her ever weeping eyes;
Has lodged at last in peace her weary breast. » (8, 9.)

3. « No more the widow's lonely fate she feels,
The shock severe that modest want conceals,
Th'oppressor's scourge, the scorn of wealthy pride,
And poverty's unnumber'd ills beside. » (13-16.)

4. Vers 34, 35. — 5. Vers 44, 47.

En opposition à ces taches, il nous faut noter l'ordinaire harmonie de la période qui se retrouve ici, malgré la rime, comme dans les vers blancs du poète. Il faut signaler aussi quelques traits auxquels se révèle l'observateur et le peintre puissant de la nature :

Au milieu de l'éclat joyeux du rouge soleil [1].
Et nous mêlions nos murmures au grondement des vagues [2].

Parfois même une épithète pittoresque vient affirmer que l'instinct du poète persiste sous la douleur du fils :

Je m'élançai désolé dans le navire aux flancs arrondis [3].

II

Sur la mort d'Aikman.

De même caractère est la pièce beaucoup plus courte que Thomson a consacrée à la mémoire de son ami, le peintre Aikman. Les relations des deux jeunes gens avaient été des plus cordiales [4]. Le chagrin causé au poète par la mort prématurée qui interrompait une carrière pleine de promesses et qui brisait une chère amitié fut sans nul doute très profond. Les vers où il l'exprime ne sont pas cependant de ceux où son talent s'affirme. Il semble en avoir eu lui-même conscience. Ce petit poème ne figure dans aucun des recueils publiés de son vivant. Est-ce la forme adoptée qui l'a embarrassé et alourdi? Toute la pièce nous laisserait le souvenir d'une bien froide imitation du style de Pope, si les huit derniers vers ne venaient racheter la pauvreté du reste. Ils sont nets, brillants et concis comme les modèles imités. Comme eux aussi ils expriment des pensées devenues banales. Mais à l'exposé de

1. « Amid the ruddy sun's enlivening blaze. » (25.)
2. « And mixed our murmurs with the wavy roar. » (40.)
3. « Then, wild into the bulging vessel flung. » (42.)
4. Voir plus haut, Biographie, p. 98.

l'un de ces lieux communs éloquents où se plaisait Pope, ils ajoutent le souvenir d'une douleur privée et cette pointe d'émotion qui manque aux chatoyantes antithèses du maître.

A mesure que tombent ceux que nous aimons, nous mourons en
L'un après l'autre se rompent les liens de notre cœur; [partie,
Jusqu'à ce qu'enfin la vie détachée — argile qui respire
Et ne sent plus la douleur, soit heureuse de se dissoudre.
Malheureux celui qui le dernier est frappé,
Dont les yeux ont pleuré tous ses amis couchés dans la tombe,
Qui, attardé sur la terre, s'est traîné d'une mort partielle à une autre;
Jusqu'à ce que mourant, il n'ait plus rien à perdre que le souffle [1].

III

Poème sur la mort de sir Isaac Newton.

Newton mourait le 20 mars 1727. Thomson, qui venait de publier la seconde partie de son poème, et qui y avait confirmé le succès de l' « Hiver », consacra au souvenir du grand savant un poème de deux cent neuf vers. L'analyse des « Saisons » nous a montré déjà que l'auteur avait conservé, de ses études à l'Université d'Édimbourg, un goût très prononcé pour les spéculations scientifiques. Son sentiment très vif des aspects pittoresques de la nature s'accordait avec une curiosité active des lois scientifiques et des causes profondes qui se cachent sous les phénomènes apparents. Cette double raison le justifiait donc quand « à défaut », comme il le dit modestement, « d'un autre poète », il prenait ce rôle de panégyriste du plus illustre des savants de l'Angleterre et des temps modernes. Son poème mérite de n'être pas oublié parmi ses titres de gloire. C'est, si nous ne nous trompons, un de ceux où se trouve exprimée le plus heureusement cette beauté, différente sans

1. « As those we love decay, we die in part,
String after string is severed from the heart;
Till loosened life at last — but breathing clay
Without one pang, is glad to fall away.
Unhappy he who latest feels the blow,
Whose eyes have wept o'er every friend laid low,
Dragged lingering on from partial death to death;
Till dying, all he can resign is breath. »

doute de celle qui frappe l'artiste, que le savant sait voir et sentir dans les grands spectacles de la nature. Thomson apporte à l'énumération des principales découvertes de Newton une chaleur d'enthousiasme qui lui permet d'échapper à la sécheresse, tout en restant suffisamment précis. Il rappelle en quelques mots la grande loi de l'attraction; il célèbre ce qu'offre d'admirable la simplicité de cette conception qui explique la mécanique céleste, « en affranchissant le monde des tourbillons ou des sphères » dont l'avaient encombré d'aventureuses hypothèses [1]. Il oppose la pure grandeur de ce triomphe du génie aux sanglantes et stériles victoires des plus fameux conquérants. Puis il énumère les autres travaux et les découvertes de sir Isaac : ce sont les satellites nombreux qui entourent et « égaient » les planètes lointaines, ce sont les mouvements de la lune « alors qu'elle s'efface et ne laisse plus apparaître « qu'un faible croissant, ou bien quand elle grandit, et que « ses pâles et vagues rayons inondent le ciel du déluge de leur « douce lueur ». C'est le phénomène des marées rattaché à l'attraction de la lune. C'est le nombre infini des étoiles soumises aux lois de cette même pesanteur : « et celles que le « dôme brillant d'une nuit d'hiver verse à nos yeux, et celles « que la lunette va bien loin arracher au même abîme, celles « même qui dans des cieux de plus en plus lointains ne brillent « que pour les yeux de l'imagination [2] ». Il s'interrompt un moment pour louer la magnificence divine qui, d'une seule cause, a su produire de si magiques effets, et, dans un langage tout imprégné des souvenirs de Milton, il célèbre le mortel qui a su lire dans les œuvres le plan du Créateur [3].

Il nous montre ensuite le savant poursuivant la comète dans sa longue courbe elliptique « jusqu'à ce que le météore flam- « boyant revienne briller au front de notre ciel du soir, et « répandre la terreur sur les peuples tremblants ».

Puis, passant aux travaux de physique de Newton, il rappelle

1. Déjà la première édition de l' « Été » consacrait cinq vers à un exposé de la théorie de la gravitation. Le passage plus tard étendu occupe aujourd'hui dans le poème les vers 98 à 105.

2. Vers 58-63.

3. « .... And, O, beloved
Of Heaven! whose well purged penetrating eye
The mystic veil transpiercing, inly scanned
The rising, moving, wide-established frame. »

la théorie des ondes sonores; il s'arrête avec complaisance au prisme magique qui décompose les rayons lumineux, et, avec un enthousiasme et une joie d'artiste, caractérise chacune des couleurs [1]. — Newton a aussi rendu des services à la chronologie, et le poète nous rappelle que l'illustre astronome a « remonté cet irrésistible cours du temps qui emporte toutes « choses à l'océan sans bornes de l'éternité,... et qu'il y a, de « distance en distance, élevé ses lumières pour guider l'histo- « rien, égaré dans les ténèbres de ce voyage [2] ».

Enfin le panégyriste rappelle les vertus du savant : sa piété, sa sérénité, sa modestie, sa bonté. Il voit dans l'existence d'une telle âme la meilleure réfutation que l'on puisse opposer au matérialisme. Il termine en espérant que l'esprit du grand homme continuera à instruire et à corriger sa patrie, à inspirer ses jeunes hommes « tandis que sa poussière sacrée dort « avec ses rois et double la noblesse du lieu où ils reposent [3] ».

Jamais la langue de Thomson n'est meilleure que dans ce court poème. Rien qui ressemble moins au catalogue abstrait des travaux d'un homme de science. Moins abondantes sans doute que dans les « Saisons », les heureuses créations de termes, les groupements expressifs de mots, les trouvailles fortunées du style s'y rencontrent assez souvent. Sans recherche artificielle et sans effort pénible, les notations d'effets pittoresques de lumière et de couleur semblent tout naturellement amenées par le sujet : « the pale shadowy light of the moon » [4] — « a yellow waste of idle sands [5] » — « he took his ardent flight — Through, the blue infinite [6] » — « the clear concave of a winter 's night [7] » — « To the forehead of our evening sky — Returned the blazing wonder [8] ». Mais le mérite dominant de tout le morceau c'est la simplicité élégante et ferme du langage. A peine est-elle interrompue par un ou deux passages de ton lyrique et un peu déclamatoire. Partout ailleurs l'enthousiasme du poète s'exprime en une langue sobre, sans rien de cette boursouflure que l'on reproche

1. Très différente est l'attitude d'autres poètes en face des analyses de la science. Mr. Shairp cite ce fragment d'une lettre de Haydon à Wordsworth (1842) : « Don't you remember Keats proposing « Confusion to the memory of Newton », because he destroyed the poetry of the rainbow by reducing it to a prism. »

2. 125-131. — 3. 208, 209. — 4. 48. — 5. 56. — 6. 57, 58. — 7. 59. — 8. 79, 80.

parfois au langage des « Saisons ». Il y a là tout à la fois, par une heureuse et rare combinaison, la netteté d'exposition d'une langue scientifique, la chaleur et l'éclat d'une haute poésie.

Le poème à la mémoire de Newton mérite donc d'être rangé au nombre des œuvres où la poésie s'est mise avec le plus de bonheur au service de la science. Voltaire ne pouvait choisir un meilleur modèle pour une entreprise analogue, et sa lettre à Mme du Châtelet est tantôt une imitation, tantôt une traduction du poème de Thomson.

IV

A Poem to the memory of the Right Honorable The Lord Talbot, Late Chancellor of Great Britain.

Le poème que la mort du Lord Chancelier Talbot inspirait en 1737 à Thomson devrait avoir une haute valeur si la sincérité d'une reconnaissance émue et d'une profonde douleur pouvait garantir la beauté de la forme. — Ici encore le poète conserve le vers blanc dont il avait fait dans son grand poème un si magistral emploi. Plusieurs passages de cette longue pièce de quatre cents vers rappellent bien le style de l'auteur des « Saisons » avec son ampleur oratoire et l'intensité de sentiment qui meut et soutient sa période. Mais aussi d'autres pages sentent l'effort d'une tâche poursuivie avec plus de résolution que d'inspiration. — Le poète se propose de passer en revue les divers aspects du caractère de son noble patron, autant qu'il est possible, comme il le dit, « de distinguer dans le diamant « chacun de ces rayons qui, bien qu'ils jettent mille feux trem- « blants, répandent cependant une lumière étincelante dans « son unité [1] ».

1. « How from the diamond single out each ray,
That, though they tremble with ten thousand lines,
Effuse one poignant undivided light? » (11-13.)

Thomson ici tire parti d'une comparaison déjà employée dans sa courte pièce sur Aikman :

« View'd round and round, as lucid diamonds throw
Still as you turn them, a revolving glow,
So did his mind reflect with secret ray,
In various virtues, Heaven's internal day. »

Et alors, après avoir célébré de façon générale les beaux traits du caractère de son personnage, il croit devoir louer tour à tour Talbot avocat, Talbot magistrat, Talbot membre du parlement, Talbot ministre, Talbot patron des arts et des lettres, Talbot homme privé, sans négliger de donner un souvenir à la table hospitalière du chancelier. Pour couronner le tout, une vision un peu inattendue montre au poète Talbot au ciel recevant la récompense de ses vertus. — A bien des moments le pieux enthousiasme du panégyriste faiblit; les détails au moyen desquels le haut mérite du défunt est établi ne soutiennent pas toujours la chaleur et la verve de l'écrivain. Son vers blanc, à la coupe très libre, devient alors facilement lourd ou prosaïque. Il semble que le poète en ait lui-même conscience et s'efforce de relever l'allure languissante de son poème en y ajoutant l'attrait de digressions propres à stimuler l'attention. Il donne donc une fois de plus expression à ses sentiments de gallophobie (84-86); ou bien il développe des comparaisons étudiées et trop ingénieuses, comme celle où il met en lumière la différence qui distingue les diverses méthodes d'encouragement des lettres :

« Cette onde bienfaisante, sous laquelle s'épanouit le monde « des lettres, ce n'est pas le don bruyant d'un midi estival, dont « le flot subit enlève aux racines mises à nu le peu de terre qui « s'y trouvait encore, et ne fait qu'achever la ruine des fleurs « rougissantes; non, c'est la rosée qui descend doucement le « soir, trésor silencieux des printemps, qui, pendant toute la « durée de la nuit, livre abondamment ses richesses; jusqu'à « ce que, lorsque revient le matin, le monde rafraîchi soit tout « parfum, beauté, joie, et chansons [1]. »

A ces jolies choses on préférerait quelques vers venus du cœur, au moment, par exemple, où, pleurant officiellement la mort du chancelier il se trouve mentionner le jeune Talbot, son élève, son compagnon, son ami si tôt enlevé. « C'est le meilleur des fils! le meilleur des amis [2] », dit Thomson, — et il ne s'arrête pas davantage.

Les vers qui terminent le poème en sont une des meilleures parties. Il y a sans doute beaucoup de rhétorique dans cette apostrophe à Talbot défunt. Mais par le nombre à la fois noble,

1. Vers 198-207. — 2. Vers 336, 337.

varié et soutenu, par l'éclat et l'harmonie du langage, cette prosopopée n'est pas indigne des passages lyriques les plus heureux des « Saisons ».

V

A Poem to the Memory of Mr. Congreve.

Il nous reste enfin à parler d'une pièce, « A la mémoire de Congreve », que les éditions modernes attribuent à Thomson. Elle a été publiée pour la première fois en 1729, et fut réimprimée en 1843 pour la « Percy Society » par Peter Cunningham. Elle lui avait été signalée comme devant être de Thomson par H. F. Cary, le traducteur de Dante.

On serait heureux de pouvoir confirmer cette attribution. Le poème en lui-même fait honneur à son auteur. Il serait d'autre part intéressant de noter ce dernier bonheur de l'écrivain privilégié dont les débuts avaient été célébrés par Dryden, à qui Pope avait dédié son Iliade, que Voltaire était venu saluer comme l'homme de lettres le plus illustre de son pays, et à qui un autre grand poète aurait dit, quelques jours après sa mort, l'adieu suprême. Mais il faut bien convenir que les raisons alléguées pour attacher le nom de Thomson à cette production ne sont guère probantes. Mr. P. Cunningham adopte la supposition de Cary, en raison de sa vraisemblance intrinsèque, et il la confirme par deux observations de fait. A la fin du petit volume que forment ces cent cinquante vers, l'éditeur donne une liste d'ouvrages par lui publiés. On y voit figurer *Winter*, *Summer*, *A Poem on the Death of Sir Isaac Newton*, et *Britannia*. — Cet éditeur, Millan, était alors, dit Cunningham, l'éditeur de Thomson. — La première constatation est peu significative. La seconde repose sur une erreur matérielle. Millan n'était plus l'éditeur de Thomson en 1729. *Spring*, paru en 1728, était publié par Millar [1], et *Britannia* (janvier 1729) par Warner. — C'est donc uniquement dans une étude des caractères de l'œuvre qu'il faut chercher les éléments d'une opinion sur ce point d'histoire littéraire.

1. Voir Biographie, p. 75.

Il serait très vraisemblable que Thomson eût fait pour Congreve ce qu'il avait fait avec succès deux ans auparavant pour Newton. On pourrait en outre, dans ce poème écrit en vers blancs, relever certains tours qui sont bien dans la manière de Thomson :

> *The greatly good*, those universal minds [1],

ou un début de paragraphe tel que celui-ci :

> But slighting these ignoble names, the muse
> Pursues her favorite son, and sees him now,
> From this dim spot enlarged, triumphant soar,
> Beyond the walk of Time to better worlds,
> Where all is new, all wondrous, and all blest! [2]

On pourrait aussi remarquer, comme chez Thomson, des réminiscences d'expressions toutes miltoniennes [3]. On pourrait même signaler certain passage où il semble que l'on retrouve quelque chose des opinions très particulières de Thomson sur la pluralité des mondes et sur les migrations des âmes.

> . . . . . The unerring Hand...
> That planted in the soul this powerful hope,
> This infinite ambition of new life,
> And endless joys, still rising, ever new [4].

Mais ces ressemblances avec les œuvres authentiques sont vagues et sont très peu nombreuses. Et d'autre part les objections abondent à la thèse de Cary et de P. Cunningham. Le style du morceau, net et ferme et de bonne qualité, n'a rien de cet éclat que, même au prix d'un peu d'emphase et de tension, la langue de Thomson à cette époque nous montre toujours. La période n'y prend que rarement le développement ample et sonore qui caractérise la phrase des « Saisons ». Mais au contraire les vers secs, antithétiques, directement imités de Pope, ces vers si rares dans la langue de Thomson, sont ici relativement nombreux.

1. Vers 109. — 2. Vers 86-90.

3. « Resigns to folly and his mimic rout. » (v. 19.)
« With laughter unreproved. » (2, 52.)-Etc.

4. 101-104.



Though laboured happy, and though strong refined [1].

. . . . each fair design
With freedom regular, correctly great,
A master's skilful daring [2].

Infinite motion! source supreme of bliss,
Or woe to man; our heaven, or hell, below! [3]

What Halifax approved, and Marlborough mourns [4].

. . . . to mischief prompt
Though impotent to wound; profuse of wealth
Yet friendless and unloved; vain, fluttering, false,
A vacant head, and an ungenerous heart [5].

Ces derniers vers font partie de portraits qui visent évidemment deux critiques contemporains : « fierce-eyed Asper » et « meaner Cenus ». M. Cunningham lui-même croit reconnaître John Dennis dans le premier [6], et admet pour le second la supposition qu'il s'agit de Aaron Hill [7]. Or, nous n'avons aucune raison de croire à une pareille attaque de Thomson contre Dennis; mais nous savons que le poète a généreusement aidé de sa bourse et de son influence le critique vieilli. Quant à la supposition que Thomson eût, en 1729, dirigé une attaque violemment injurieuse contre Hill, son protecteur de la veille et son ami, elle ne résiste pas à l'examen.

Il faudrait, il est vrai, une pareille invraisemblance pour expliquer ce fait singulier que, ni le poète, ni après lui Murdoch et Millar n'aient inséré cette pièce dans les œuvres complètes; et que nulle mention n'en paraisse dans sa correspondance ni dans celle de ses amis.

1. 30. — 2. 32-34. — 3. 56, 57. — 4. 71. — 5. 82-85.

6. Il ne paraît guère douteux que le compliment s'applique à Dennis, « poor, vicious, old ». Le « fierce-eyed Asper » rappelle clairement le portrait qu'a fait Pope du critique :

« But Appius reddens at each word you speak
And stares tremendous. »

(*Essay on Criticism.*)

7. L'hypothèse est cependant beaucoup plus incertaine à notre avis. Les insultes adressées à Cenus n'auraient guère d'application possible à Hill. Pope lui-même, aux jours de sa querelle avec l'ami de Thomson, n'a lancé contre lui aucune des accusations injurieuses qui sont ici amoncelées. Le « mépris de toute pensée sérieuse » semblerait le dernier reproche à faire à l'auteur de tant de graves tragédies et de tant de projets divers pour l'épuration de la scène, ou pour l'approvisionnement de la marine anglaise, ou pour l'extraction industrielle de l'huile du hêtre.

Rien ne vient donc établir de façon positive la paternité de Thomson, et de très sérieuses considérations s'opposent au contraire à l'hypothèse de Cary et de Cunningham. Puisque toute carrière est en cette circonstance ouverte aux suppositions, nous serions plutôt tentés de croire que la pièce eut pour auteur quelque poète du cercle de Thomson, peut-être Mallet, et que l'auteur des « Saisons », apportant à l'œuvre son amicale collaboration, y laissa ces traces, dont nous avons nous-même signalé quelques-unes, de sa manière et de ses idées.

VI

Poèmes divers.

Les éditeurs de Thomson classent sous la dénomination de « Miscellaneous poems » un grand nombre de morceaux d'importance très inégale. Nous avons isolé et considéré à part les pièces consacrées à la mémoire de grands hommes ou d'êtres aimés. Parmi les morceaux qui restent [1], une première division s'impose. Trois au moins de ces courtes pièces devraient figurer parmi les œuvres de jeunesse. Leur valeur littéraire est faible, et l'intérêt le plus grand qu'elles puissent revêtir est de nous fournir des indications, conformes à celles que nous avons déjà recueillies, sur les débuts de la carrière poétique de Thomson, sur les premiers tâtonnements de sa langue et de sa versification, et même sur les particularités de sa prononciation.

Ce sont des observations de détail qui nous permettent d'appuyer sur une base solide l'avis ici exprimé. Toutes ces pièces sont rimées, et l'examen de ces rimes détermine une division assez nette. Si nous considérons quelques morceaux dont la date soit fixée, sans nul doute possible, à l'époque de la maturité de Thomson, par exemple : *On the report of a wooden Bridge to be built at Westminster*; *To his Royal Highness the Prince of Wales, on the Birth of his first child* (1737) —

1. Ils sont au nombre de 28 dans l'*Aldine Edition*, ou de 29 si l'on y comprend le poème *Britannia*.



ou bien la pièce sur miss Stanley morte en 1738, nous y observons une entière propriété des rimes. Dans cette dernière pièce en particulier nous trouvons les rimes « tear » et « sincere », « die » et « eye », contrairement à ce que nous ont montré les pièces juvéniles. Mais dans *A Paraphrase on the latter part of the VIth chapter of saint Matthew* [1], nous voyons ce même substantif « tear » rimer avec « care », « appears » avec le verbe « bears » et « feeds » avec « spreads ». — Dans la chanson intitulée *To Fortune*, que du reste Buchan, qui l'a publiée le premier, déclare avoir été écrite dans la jeunesse du poète et seulement remaniée plus tard, nous relevons les rimes « prove » et « love », « flown » et « gone », « groan » et « on ». C'est là une raison suffisante pour que nous reconnaissions dans ces pièces quelques-unes des productions de la jeunesse de l'écrivain [2].

Une mention spéciale est due à la pièce très curieuse et très intéressante qui a pour titre *An Elegy upon James Therburn, In Chatto*. Le morceau nous est parvenu dans un état imparfait, trois strophes sont incomplètes, et le sens général n'est pas entièrement clair. Mais c'est la seule pièce de dialecte écossais que nous possédions de Thomson, et elle est de nature à nous faire regretter qu'il ne se soit pas abandonné plus souvent à cette veine de facile et gaie fantaisie. Rien dans ses petites pièces n'approche de l'allure chantante de cette élégie ironique. Par la vivacité du tour, aussi bien que par la langue, elle appelle le souvenir de Burns. Ce n'est pas faire de cette esquisse inachevée un éloge immérité que de dire qu'elle pour-

1. Le fragment n'est pas sans valeur. Il souffre de la comparaison que ne pourra manquer de faire le lecteur français avec le chœur d'*Athalie* et avec quelques lignes admirables où Bossuet nous donne aussi une paraphrase du chapitre de saint Mathieu. (*Sermon sur la Providence*.)

2. Ce n'est pas à dire que dans les autres morceaux la prononciation soit toujours parfaitement correcte. Mais les anomalies y sont rares et portent sur un nombre de mots fort restreint. « Blood » rime avec « good » dans la pièce *To the Prince of Wales on the birth of his first born child*. Les deux sons longs de la voyelle *u* sont assez souvent confondus : « solitude » et « good », « assume » et « bloom » riment dans l'*Hymn on Solitude*; « sure » et « pure » dans *To Seraphina*, « choose » et « muse » dans *Stanzas to Lyttelton*, etc. — Le mot « love », qui joue un grand rôle dans ces pièces, y est toujours accompagné d'une rime fausse pour nos oreilles. C'est « approve » (*To Amanda in imitation of Catullus*), « grove » (*On Mrs Mendez' Birthday*), « improve » (*Come, dear Amanda*), « prove » (*To Fortune*), « grove » (*The Lover's Fate*, *To the Nightingale*, *To Myra*), « move » (*Song. When Blooming Spring*, etc.)

rait être attribuée au poète d'Ayrshire. C'est la même hardiesse de plaisanterie; c'est la même allure fortement rythmée du vers; c'est aussi la même strophe prosodique dans laquelle se développent plusieurs des pièces de Robert Burns [1]. Ne serait-on pas tenté de croire que le grand lyrique, dont l'admiration pour Thomson est bien connue, a trouvé quelque inspiration dans cette élégie, si l'on ne savait qu'il a directement imité l'élégie de Sempill que rappelle la pièce de Thomson [2]? On en jugera en lisant de celle-ci le début et deux strophes caractéristiques :

Now, Chatto, you're a dreary place,
Pale sorrow broods on ilka face,
Therburn has run his race
. . . .
And now, and now, ah me, alas!
    The carl lies dead.

The fumbling fellow, some folks say,
Should be jobbed on baith night and day,
She had without'en better play,
    Remained still,
Barren for ever and for aye,
    Do what he will.

Therefore they say he got some help
In getting of the little whelp;
But passing that, it makes me yelp,
    But what remead?
Death lent him sic a cursed skelp,
    That now he's dead.

1. Cette strophe est composée de trois vers tétramètres, puis un trimètre, un tétramètre et un trimètre. Les quatre tétramètres ont une seule rime, les deux trimètres riment ensemble. — Robert Fergusson et Allan Ramsay avaient fait usage de cette strophe; Robert Sempill l'avait employée avant eux.

2. Si bien que nous retrouvons certain trait à la fois chez les trois poètes :

« But what remead?
. . . .
Hab Samson's dead. »
(R. Sempill, *The Piper of Kilbarchan.*)

« But what remead
. . . .
That now he's dead. »
(Thomson.)

« Yet what remead?
. . . .
Tam Samson's dead. »
(Burns, *Tam Samson's Elegy.*)

Le reste de ces œuvres légères nous montre, avec une certaine diversité de sujets, plusieurs points communs. Toutes ces petites pièces sont rimées; elles sont presque toutes à rimes croisées. Il y a là des sujets qui appellent l'allure grave du pentamètre. Ce sont des morceaux de morale ou de description de la nature, comme celui que Thomson adresse à Dodington : « l'Homme Heureux », ou bien des pièces ironiques, de plaisantes parodies telles que « L'incomparable Docteur soporifique », ou la pièce « Sur le bruit qu'un pont de bois doit être construit à Westminster », ou encore des pièces inspirées par un sentiment élevé telles que les « Stances à Lyttelton », ou « l'Ode à la Harpe Éolienne », ou la pièce « Au Rossignol ». Même alors le poète s'efforce d'introduire quelque variété dans l'allure noble et facilement monotone du vers héroïque, en le divisant en strophes et en y croisant les rimes. Mais toutes les fois que le sujet s'y prête, et en particulier dans les nombreuses pièces (la plupart adressées à Amanda) où il prend posture d'amoureux, il varie son rythme, a recours au tétramètre, croise ses rimes, ou combine dans la même strophe les rimes alternées et les rimes plates. Voyez par exemple la pièce « A son Altesse Royale le Prince de Galles ».

Quant au fond, il n'est pas de nature à nous arrêter longtemps. Thomson n'est ni poète lyrique ni poète érotique. Sa gloire ne serait en rien diminuée par la disparition de ces courtes pièces peu connues et rarement attrayantes. Les dissertations morales de « l'Homme Heureux » sont d'une facture aisée mais monotone et sans accent. Les poésies de circonstances ne valent guère mieux que ce qu'auraient pu produire alors Cibber ou Eusden, les poètes-lauréats en fonction. Rien de tout cela ne vaut la courte pièce de dialecte écossais dont nous avons parlé plus haut. Les poésies amoureuses peuvent nous fournir quelques renseignements peu certains sur l'histoire de la passion de Thomson pour Miss Young. Mais il n'y faut chercher rien de ce feu, de cette éloquence, de cette grâce ou de cette force qui se trouvent dans les moindres couplets adressés par Burns à l'une des femmes qu'il a aimées. Faut-il croire que la pureté même des sentiments exprimés par Thomson se prêtait mal à l'inspiration enflammée de la grande poésie érotique? Sans doute un amour qui se déclare même chose que l'amitié (« Le Destin de l'amant ») se condamne à

une éloquence tempérée. Mais surtout Thomson, la chose est claire, n'a rien de ce qu'il faut pour ce genre de poésie. Il n'y a pas en lui ce pouvoir de concentration qui met dans une courte strophe ou dans un seul vers toute l'énergie d'une passion et toute la vie d'un cœur. Il n'y a pas non plus la grâce et la légèreté de main qui, à défaut du grand ébranlement de l'âme, donne un charme aux badinages de quelques poètes érotiques. Ses madrigaux sont lourds, sans spontanéité, sans aisance. — Voyez par exemple les « Vers en recevant une fleur de sa maîtresse » ou la pièce « A Myra » dont nous citerons une strophe :

> Ah! c'en est trop! Je ne puis supporter
> Un rayon à la fois si doux et si perçant;
> Par pitié donc, ma belle bien-aimée,
> Détourne ces yeux capables de donner la mort! [1]

Encore est-ce là une des plus intéressantes parmi ces pièces amoureuses. La première strophe, de facture médiocre, contient un trait qui n'était pas banal. Avant de leur adresser le plat madrigal de la fin, Thomson avait vu dans les yeux de son Amanda des choses d'une complication assez moderne : l'azur limpide du ciel en même temps que l'ombre pensive des bois [2].

Une fois encore le poète touche à une source d'inspiration qu'on croirait devoir lui être particulièrement favorable. Écossais et tout nourri de Spenser, il devrait être un heureux interprète du merveilleux, des fées et des esprits. Mais son « Ode à la Harpe Éolienne » reste une froide composition, sans rien de la grâce vague et vaporeuse qu'il saura lui-même exprimer dans le « Château d'Indolence »; sans rien non plus de cette émotion mystérieuse que Collins fera vibrer dans ses vers; à plus forte raison, sans rien de la puissante évocation de ces êtres surnaturels et à demi inquiétants que nous donne l'auteur de *Tam O' Shanter*. De toute cette collection de poèmes divers, le mieux venu sans doute est cette page de fantaisie

1. « Ah! 'tis too much! I cannot bear
At once so soft, so keen a ray :
In pity then, my lovely fair,
O turn those killing eyes away! »

2. « O thou, whose tender serious eyes
Expressive speak the mind I love,
The gentle azure of the skies,
The pensive shadows of the grove. »



joyeuse que Thomson adresse à son ami Murdoch. L' « Incomparable Docteur Soporifique » n'est pas seulement une boutade amusante d'un humour parfois assez peu raffiné. Il y a un effet littéraire d'ordre plus élevé dans l'accord exact de la pensée et de la forme. Le début de la pièce surtout est d'une harmonie assoupie qui indique un maître styliste et annonce le « Château d'Indolence ».

Sweet, sleeky Doctor! dear pacific soul!
. . . .
Still let the involving smoke around thee fly,
And broad-looked dulness settle in thine eye.
Ah! soft in down these dainty limbs repose
And in the very lap of slumber doze.

VII

« Britannia. »

Enfin nous devons, pour terminer cette revue des petits poèmes de Thomson, mentionner à part *Britannia*. Nous avons vu à quelle occasion l'œuvre fut produite, et dans quelles circonstances elle fut publiée [1]. Il faut se rappeler ces faits pour juger avec plus d'indulgence ce pamphlet poétique. Thomson n'a jamais rien écrit de plus déclamatoire, de couleurs plus criardes ou de goût plus faux. Britannia, sur un rivage battu des flots, pleure la gloire ternie de ses fils, et ce sont ces plaintes qui constituent tout le poème. Il ne mérite pas d'être distingué de la masse des productions de cette nature où le patriotisme anglais mélange à un apostolat du droit et de la liberté l'âpre souci de ses intérêts, et, tout en célébrant les bienfaits de la paix, menace de toute sa colère les rivaux assez audacieux pour faire obstacle à son commerce [2]. Toute la partie litigieuse du conflit qui régnait alors entre l'Angleterre et l'Espagne, ces droits, assurés par le traité d'Utrecht, dont arguaient les Espagnols et que voulait respecter l'honnête bon sens de Walpole,

1. Voir plus haut, Vie de Thomson, p. 73.

2. « Let none escape
Who shall but aim to touch your glory there. » (180, 181.)

tout cela est passé sous silence. Mais avec une abondance intarissable et une chaleur convaincue le poète proclame ces deux principes dont la politique anglaise s'inspirera en plus d'une autre occasion : L'empire de la mer appartient à la Grande-Bretagne de droit divin et par droit de conquête; elle ne doit pas permettre qu'on y porte la plus légère atteinte [1]. — La grandeur de l'Angleterre est liée à la prospérité de son commerce, et cela suffit pour légitimer toute action propre à favoriser ce commerce [2].

La forme artistique du poème a vieilli plus encore que l'inspiration qui l'a fait écrire. Les exclamations, les apostrophes, les prosopopées et les hypotyposes s'y accumulent. Les comparaisons et les images se suivent sans prendre toujours le soin de s'accorder entre elles [3]. La langue est pénible, et alourdie par un abus de l'inversion. La fable est d'une gaucherie naïve. Après les quelques vers qui nous ont présenté la déesse, Britannia se répand en gémissements et en exposés historiques fort longs jusqu'au moment où elle s'avise que sa présence pourrait être utile au Parlement, qui s'appelle ici le sénat auguste [4]. En vérité le seul trait qui nous semble intéressant à noter dans ces trois cents vers, ce sont les quelques mots de description par lesquels s'ouvre et se termine le poème.

1. « This is your glory : this your wisdom; this
The native power for which you were designed
By fate. » (191-193.)

« And what, my thoughtless sons, should fire you more
Than when your well earned empire of the deep
The least beginning injury receives? »
(166-168.)

2. ...« Extend your reign from shore to shore,
Where'er the wind your high behests can blow;
For should the sliding fabric once give way », etc.
(209-247.)

3. « Le marchand anglais a été retenu par une force illégale, une force qui s'évanouirait si l'on entendait rugir le lion britannique. Comment donc l'orgueilleux Ibère ose-t-il éveiller la colère des maîtres de la mer? » (46-61.)

4. « Lo! now, my sons, the sons of freedom! meet
In awful senate; thither let us fly. »
(291-292.)

LIVRE III

« LA LIBERTÉ [1] »

I

Ni les passages politiques des « Saisons », ni les tirades de « Britannia » n'ont paru à Thomson un suffisant hommage de sa muse à sa patrie. Il a consacré quatre ans de sa vie et un effort égal à celui qui produisit les « Saisons » au poème où il s'est proposé de célébrer la grandeur de l'Angleterre et la puissance de ses libres institutions. Ce poème n'est guère connu ; depuis longtemps il ne trouve plus de lecteurs. « J'ai essayé de lire « La « Liberté » quand le poème parut ; mais j'y ai bientôt renoncé. « Comme je n'ai jamais essayé de nouveau, je n'en hasarderai « ni éloge ni critique [2]. » Cette boutade du Dr. Johnson ne doit pas sans doute être prise à la lettre. Lui-même a, dans une autre partie de sa « Vie de Thomson » donné les raisons de l'insuccès de l'œuvre, en des termes qui ne permettent pas de supposer qu'il ne l'ait pas lue. Et cependant cette dédaigneuse condamnation a fourni à la plupart des critiques, lorsqu'ils ont eu à s'occuper de « La Liberté », une méthode et une opinion. Quelques-uns reconnaissent qu'ils n'ont pas lu ces trois mille trois cent soixante dix-sept vers. Ils ne se sont pas senti le courage de tenter une entreprise devant laquelle Johnson déclare avoir reculé, ce Johnson dont la robuste vaillance a pu dépouiller,

1. *Liberty. Ancient and modern Italy compared. — Greece. — Rome. — Britain. — The Prospect.*
2. S. Johnson, *Life of Thomson.*

apprécier et publier les œuvres de tant de poètes illustres un jour, puis bientôt démodés, oubliés, à jamais ennuyeux! D'autres critiques n'avouent pas leur défaillance, et parlent avec assurance d'une œuvre qu'ils n'ont évidemment pas même parcourue [1]. Presque tous d'ailleurs sont d'accord dans leur jugement [2], ou plutôt ils adoptent celui de Johnson. « La Liberté » est, à les en croire, une gigantesque erreur; c'est l'œuvre difforme et sans valeur d'un poète dévoyé.

Et d'autre part il faut nous rappeler que Thomson attendait de cet effort de son génie autant sinon plus d'honneur que des « Saisons ». C'est en pleine maturité de son talent qu'il a élaboré ce poème. Quelques-uns de ses contemporains, parmi ceux qui se piquaient de savoir et de goût, l'ont admiré avec un enthousiasme débordant [3]. On estimera peut-être qu'il y a lieu de reviser le procès, ou plutôt de l'instruire. Le jugement sommaire sous lequel il a succombé n'a jamais été entouré des garanties d'une critique loyale et consciencieuse.

II

Hâtons-nous de le dire, le lecteur le plus enclin à la bienveillance, l'admirateur le plus disposé à relever dans les cinq chants de « La Liberté » les traces du génie de Thomson, le critique le plus désireux de réhabiliter une œuvre méconnue ne sauraient demander pour ce poème une place au rang qui appartient aux « Saisons ». Les défauts de l'œuvre sont nom-

1. C'est le cas, sans nul doute, de celui qui déclare n'avoir pas trouvé dans tout le poème un seul beau vers.

2. Nous ne disons pas tous, parce que le plus récent des biographes et des critiques de Thomson, Mr. Logie Robertson, a le courage de déclarer qu'il voit dans l'œuvre si décriée « un noble poème ». Mais son travail de critique et d'éditeur porte sur les « Saisons » et le « Château »; non sur « la Liberté ».

3 « .... I look upon this mighty work as the last stretched blaze of our expiring genius. It is the dying effort of despairing ... virtue, and will stand, like one of those immortal pyramids, which carry their magnificence through times that wonder to see nothing round them but uncomfortable desert..... » (Aaron Hill to Thomson, February 17, 1735.) — La lettre est publiée, avec date inexacte, par sir Harris Nicholas. — Hill revient sur le sujet et renouvelle ses éloges dans une lettre du 20 mars 1736.

breux et ils sont terriblement apparents. Nous les noterons sans détour; mais aussi nous signalerons les raisons pour lesquelles le poème n'est pas toujours indigne de l'effort considérable qui l'a produit, ni de l'écrivain original et puissant qui a ouvert des voies nouvelles à la poésie anglaise.

Les défauts tiennent au sujet, et tiennent aussi au traitement qu'en a donné le poète. L'œuvre pèche à la fois par le fond et par la forme. — La Liberté et le Patriotisme, tels sont les « motifs » du poème. Il n'en est pas de plus nobles; il n'en est pas de plus propres à inspirer l'émotion enflammée, le coup de clairon retentissant d'une ode. Thomson lui-même en a donné la preuve le jour où l'amour de la patrie lui dictait, au milieu des platitudes de son « Alfred », un chant national immortel. La liberté a fait plus qu'échauffer le génie des poètes inspirés. Elle a pu donner le grand souffle, le ton éclatant et l'emportement enthousiaste à un génie fait de claire raison et de froide ironie; elle a un jour transformé Voltaire en un poète lyrique [1]. Mais tout autre est le cas lorsque l'écrivain se pro-

1. Dans de magistrales leçons récemment publiées, M. Brunetière apprécie la valeur de ces thèmes, la liberté, le patriotisme; et les oppose aux autres motifs d'inspiration du poète lyrique. Il les déclare très inférieurs à plusieurs autres : l'amour, la nature, la mort. Ce n'est pas le lieu d'établir une discussion complète de ce point. Mais nous ne pourrions souscrire sans réserve à l'opinion du critique. S'il était vrai que le lyrisme fût un autre nom de l'égoïsme poétique, et eût pour objet unique l'étalage fait par le poète des sentiments d'un moi où se résume pour lui toute existence, il faudrait reconnaître que peut-être, en effet, les façons de ressentir l'amour de la liberté ou l'amour de la patrie sont moins diverses que les formes possibles de l'amour sexuel. Mais le postulat est contestable. Si, comme nous le croyons, une émotion altruiste peut être un thème lyrique aussi fécond qu'un sentiment égoïste, la valeur des diverses sources d'inspiration sera cherchée d'abord dans la profondeur, et, pour une part aussi, dans la noblesse des sentiments qu'elles expriment. Jugés à cette mesure le patriotisme et la liberté méritent d'être placés plus haut que ne le fait M. Brunetière. Ils seraient, avec la foi religieuse, qu'on s'étonne de ne pas trouver mentionnée expressément par le critique, les plus grands de tous les thèmes lyriques. Notre histoire littéraire ne dément pas cette opinion. Puisque M. Brunetière fait état dans notre richesse lyrique de Chateaubriand et de Bossuet, il serait juste de ne pas oublier notre éloquence politique, et, avec l'appoint qu'elle apporte, on trouverait sans doute que notre littérature ne doit pas moins au patriotisme et à la liberté qu'à l'amour ou aux considérations sur la mort. Dans notre poésie proprement dite, on peut opposer aux passages de Lamartine ou de Musset, que cite l'auteur, les beaux vers du deuxième chant de *Childe-Harold* ou l'Invocation de *La Coupe et les Lèvres*. On peut estimer qu'il faut beaucoup de poésies amoureuses pour égaler telle pièce des *Châtiments* ou le chant de *la Marseillaise*. Et surtout, on peut croire que, si M. Brunetière

pose de nous exposer méthodiquement, à travers les chants successifs d'un long poème, les mérites de la liberté et les vertus de l'Angleterre. Il n'est pas alors de sincère conviction, pas de richesse de langage qui puissent pallier la froideur d'un pareil exposé. Le même sujet, qui pouvait inspirer une ode émouvante, communique au poème didactique plus de raideur que de noblesse, et plus de lourdeur que d'éloquence. Malgré des éclairs passagers, ces longues pages d'histoire, où sont rappelés les événements les plus glorieux mais aussi les plus connus des annales de l'humanité, ces dissertations où sont prouvées, à grand renfort d'exemples et de mouvements oratoires, les fécondes vertus de la liberté, tout cela est condamné en raison même du thème choisi, à rester inerte et glacé.

Thomson s'est cependant donné bien du mal pour vivifier cette matière pesante. Il s'est ingénié à trouver des machines poétiques tour à tour brillantes et grandioses. Ses efforts n'ont guère été heureux. Il manie gauchement ces figures allégoriques. La Liberté, Britannia, le Génie des mers qui sont ses « dramatis personæ ». A aucune d'elles il n'a su communiquer le souffle de vie qui fait des allégories de Spenser et de Milton des êtres personnels, visibles et agissants. Il se perd dans les récits, les Révélations et les Visions, qui s'enchevêtrent dans le poème. La Liberté, dès le début, est à peu près identifiée avec le génie tutélaire de l'Angleterre; elle a le « front ceint du chêne britannique et la couronne navale surmonte sa tête [1] ». Et cependant plus tard elle entre en conversation avec Britannia elle-même. Dans les interminables narrations de la déesse Liberté, le lecteur doit, en dépit d'une attention soutenue, revenir sur ses pas pour démêler ce qui est dit par elle et ce qu'elle rapporte comme prononcé par quelque autre créature aussi incolore et aussi insubstantielle. Souvent aussi la confusion s'établit entre les paroles de la déesse et les spectacles offerts par cette singulière « Vision » qui vient, à la façon des projections d'un conférencier moderne,

avait pris en considération la poésie anglaise aussi bien que la nôtre, son jugement sur les vraies conditions du lyrisme et sur la valeur des différents thèmes aurait été modifiée. Est-il un seul grand poète anglais, de Shakespeare à Tennyson ou à Swinburne, qui n'ait dû à la liberté, au patriotisme quelques-uns de ses plus beaux chants?

1. Chant I, 29, 30.



peindre à nos yeux, au fur et à mesure, les événements racontés [1].

Cette pseudo-déesse Liberté, qui prononce presque tous les vers du poème, ne fait qu'exprimer, par une combinaison compliquée, les opinions du poète lui-même. Nulle part elle ne prend une vie propre, et partout, interposée entre l'écrivain et son lecteur, elle nuit à la force de paroles qui traversent pour nous arriver d'inutiles intermédiaires. Le poète voit en rêve la Liberté et celle-ci raconte l'histoire de la liberté chez les hommes. Au milieu de son récit elle rapporte les discours que lui adresse le Génie de la Mer [2]. Et nous avons alors des paroles que le poète nous donne comme les ayant reçues de la Liberté qui les a reçues du Génie. Thomson manque évidemment de cette puissance et de cette chaleur communicative qui permet à l'auteur de la « Reine des Fées » d'animer et de faire mouvoir, au milieu des incidents variés et tumultueux du poème, sa troupe de personnages allégoriques. Ceux de Thomson ne croient pas plus eux-mêmes que le poète n'y croit à leur mythologique existence. Ils accumulent les impropriétés de langage, ou plutôt ils disparaissent à tout moment pour céder la parole à l'auteur. Est-ce la déesse ou est-ce Thomson qui apostrophe en ces termes le vague personnage nommé Oppression? « Viens, sous quelque nom sacré « que tu te caches, ô Oppression, viens! et réjouis-toi à la vue « de ton œuvre [3]! » On comprend le mot « eastern » dans la bouche du poète anglais, mais non pas dans celle de la déesse qui parle des « bergers de l'orient [4] ». Certains passages où sont célébrées avec une chaleur enthousiaste les beautés de la liberté seraient fort bien placés dans la bouche de l'auteur, mais, déclamés par la Liberté elle-même, ils produisent un effet qui touche parfois au burlesque. Dire qu'à la chute du monde romain la liberté et les arts sont remontés au ciel, c'est une métaphore banale, mais quand c'est la déesse elle-même qui parle, voyez ce que deviennent l'idée et l'image : « Alors « je quittai la terre. Comme lorsque les tribus de l'air averties « de l'approche de l'hiver suivent les vents d'automne et se lais- « sent emporter vers de plus chauds climats, ainsi, suivie des

1. Chant I, 476 et suiv. — 2. Chant IV, 407-446. — 3. Chant I, 123, 124. — 4. Chant II, 3.



« Arts et de tous les Génies du bien, je fendis les ténèbres qui « s'épaississaient, et pris mon essor vers le ciel [1]. » Pouvons-nous croire à ce voyage, ou nous figurer sans un sourire ce vol de génies migrateurs? Et voilà le danger des allégories maniées lourdement [2].

Les protagonistes ne vivent guère, dans ce monde d'ombres incorporelles; et, s'ils se meuvent ou s'ils parlent, ils ne nous offrent qu'une parodie de l'action et du langage de la vie. Mais que dire du peuple de comparses rencontrés au cours du poème? Thomson avait montré dans les « Saisons » une louable discrétion dans l'usage des personnifications. Ici au contraire il s'abandonne sans réagir à cette tendance des médiocres écrivains de son temps. Il n'est plus une qualité morale, on peut dire plus un nom abstrait qui ne fasse figure de personnage, et ne se présente coiffé d'une majuscule et flanqué d'une épithète. « Feeble Justice » et « rash Revenge [3] », « aristocratic Pride [4] », « Usury, the Villain [5] », « Luxury rapacious [6] », « Contention, the livid Fury [7] », « Rapine, barbarous Force [8] », « Scholastic Discord [9] », « cleric Pride [10] », « holy Slander [11] », « persecuting Zeal [12] », « idiot Superstition [13] ». (Ces huit derniers fantoches et d'autres encore sont présentés et flétris dans une seule page.) — « azure-mantled Science [14] ». « Retirement » et « Independence, pointing to the shade [15] », « Rough Labour [16] », « manly Indignation [17] », « fair-faced Deceit [18] », « smooth crocodile Destruction [19] », « courtly Pride [20] », « soft-buzzing Slander [21] », « avaricious Luxury [22] », « Rapine and Murder [23] », « desolating Famine [24] », « purple-spotted Pestilence [25] », « conquering Freedom [26] », « white mantled Peace [27] », « fearful Indignation [28] », etc., etc.

Il est inutile sans doute d'accumuler plus d'exemples pour montrer combien ce sujet didactique et abstrait convenait peu au génie de Thomson.

Veut-on une autre preuve de cette faiblesse de conception,

1. Chant III, 514-518.
2. On peut voir aussi, au chant IV, le voyage de retour, v. 102 et suiv.
3. I, 193. — 4. III, 349. — 5. III, 350. — 6. III, 352. — 7. IV, 33, 35. — 8. IV, 45. — 9. IV, 59. — 10. IV, 62. — 11. IV, 64. — 12. IV, 66. — 13. IV, 76. — 14. IV, 102. — 15. IV, 528, 529. — 16. IV, 552. — 17. IV, 554. — 18. IV, 606. — 19. IV, 609. — 20. IV, 610. — 21. IV, 619. — 22. IV, 621. — 23. IV, 714. — 24. IV, 717. — 25. IV, 719. — 26. IV, 730. — 27. IV, 732. — 28. IV, 751.

de cette impuissance à maîtriser et à diriger son sujet qui apparaît sans cesse dans le poème? Nous avons parlé de cette Vision qui fait apparaître sur un transparent imaginaire les scènes racontées par la diserte déesse. Thomson lui-même en arrive à si bien confondre le récit et l'illustration pictoriale, qu'il mêle, à la série des événements déroulés par la vision, des choses telles que celles-ci.... « Je vois que l'esprit de la « jeunesse n'est pas nourri au hasard d'aliments impurs, qu'il « n'est plus trompé par la flatterie, ni gonflé d'orgueil par un « jargon scolastique, mais que la lumière de la vérité l'emplit et « l'alimente. Alors le rayon purifiant brille dans l'imagination « et inonde le cœur, et les passions ressentent aussitôt la lumière « féconde et la flamme active jusqu'à ce qu'une action morale, « publique, honorable, couronne le tout [1]. » Voilà bien du galimatias pour annoncer l'avènement d'une réforme pédagogique en Angleterre. Mais surtout quel singulier sujet de tableaux! Et comment le peintre précis et énergique des « Saisons » peut-il voir et prétend-il nous montrer des choses aussi impalpables?

De temps en temps le poète éprouve lui-même le besoin de remettre les choses au point. Il avait oublié que tel ou tel personnage était supposé parler. Il s'en souvient tout à coup et nous le rappelle. Rien de plus gauche que ces précautions :

In that blest isle, where (so we spirits move)
With one quick effort of my will I am [2].

. . . . Here, interrupting warm,
Where are they now? (I cried) say, goddess, where? [3]

Already have I given, with flying touch,
A broken view of this my amplest reign [4].

Ou encore dans la bouche de la même déesse :

A little trace we how they rose [5].

Pour traiter un sujet antipathique à son talent, le poète ne pouvait trouver qu'une forme très imparfaite. La langue dans laquelle se déroulent les longs récits de la déesse est singuliè-

1. V. 598-606. — 2. I, 362, 363. — 3. II, 392, 393. — 4. III, 88, 89. — 5. IV, 133.



rement lourde. Les amples périodes des « Saisons » offraient parfois une luxuriante abondance de sons et une profusion de couleurs qui étouffaient un peu la pensée. Mais ici c'est le pur lieu commun moral qui sert de support aux pesantes draperies du langage. La déclamation dès lors devient facilement boursouflée et vide. La phrase est longue et lente, et sans ce principe de vie qui organise le style chez les maîtres et dans les chefs-d'œuvre. La période se traîne souvent sans lien de continuité entre ses différentes parties. On croit qu'elle va finir, mais point; elle se prolonge par des relatifs successifs, par des parenthèses ou des appositions languissantes. En voici un exemple tel qu'on en rencontrerait presque à chaque page :

> This firm republic, that against the blast
> Of opposition rose; that (like an oak
> Nursed on ferocious Algidum, whose boughs
> Still stronger shoot beneath the rigid axe),
> By loss, by slaughter, from the steel itself,
> Even force and spirit drew; smit with the calm,
> The dead serene of prosperous fortune, pined [1].

Encore cette phrase lente et désarticulée est-elle après tout complète et correcte. Mais il arrive à l'écrivain de se laisser emporter aux ondes successives d'un développement prolongé, et d'oublier, au cours du voyage, le point d'où il était parti et le terme qu'il se proposait d'atteindre. Il y a, pour ne citer qu'un exemple, certaine période de trente-six vers, que les textes coupent de points, parce que les imprimeurs ont pensé qu'il en fallait mettre quelques-uns, mais où le mouvement n'est nulle part interrompu. L'auteur y procède par voie de suppositions : « Si le temps venait où.... », et il accumule si bien les hypothèses, il les complique de tant de parenthèses et de développements parasites que, lorsque nous atteignons enfin le terme du paragraphe et un repos bien gagné, le poète a omis d'opposer à ses suppositions aucune clause affirmative, et de clore logiquement sa période [2].

Cette singulière inadvertance n'est pas coutumière à l'auteur de « La Liberté », mais les autres causes d'obscurité abondent, et ce n'est pas un des moindres motifs de la défaveur du poème.

1. III, 361-367. — 2. V, 316-351.

Les principaux sont l'abus des inversions et celui des périphrases. La valeur poétique n'est donnée dans cette œuvre ni par la puissance d'imagination de l'auteur, comme dans les « Saisons », ni par le charme d'une fantaisie exquise, comme dans le « Château d'Indolence ». Pour empêcher le vers blanc de se réduire à une déclamation à peine rythmée, Thomson met en œuvre les ressources ordinaires de la poésie du XVIIIe siècle. Il donne à sa phrase les constructions les plus tourmentées. A chaque pas nous nous trouvons en présence d'inversions forcées telles que celles-ci :

Who but these far-fam'd ruins to behold,
Proofs of a people whose heroic aims
Soar'd far above the little selfish sphere
Of doubting modern life; who but, inflamed
With classic zeal, these consecrated scenes
Of men and deeds to trace, unhappy land!
Would trust thy wilds, and cities loose of sway? [1]

Alors même qu'elle porte sur une courte proposition, l'inversion produit fréquemment les effets les plus disgracieux :

Could, Tully, you your Tusculum believe [2]?

And new ideas, from her finished shape,
Charmed sculpture taking might improve her art [3].

Deemed the declaiming rant of Greece and Rome,
Should public virtue grow the public scoff [4].

Cette malheureuse tendance à anoblir le langage au moyen de ces constructions anormales, aboutit à produire un style qui n'est pas pour cela de la poésie, et qui n'a ni la clarté ni la valeur musicale d'une prose libre d'allure.

L'emploi répété de la périphrase a son origine dans ce même désir d'élever le langage à la dignité poétique. Au lieu des expressions directes et nettes des « Saisons », nous rencontrons des circonlocutions qui souvent demandent une note explicative. Le renvoi n'est pas inutile pour nous faire comprendre que

. . . . the fountain he
Of public wisdom and of justice shut [5],

1. I, 110-116. — 2. I, 273. — 3. IV, 471, 472. — 4. V, 326, 327. — 5. IV, 991, 992.



signifie que Jacques II licencia le parlement. Alors même qu'elles sont plus facilement intelligibles, ces charades ne sont guère dignes du maître écrivain des « Saisons ».

« Que les bois de l'Asie fournissent, sans culture, une toison « végétale; et que, en vue d'une vie plus haute, le petit insecte-« artisan construise sa tombe de soie. Que les rochers étonnés « déploient naissants et radieux les enfants du soleil aux teintes « variées [1].... »

L'imitation de Milton n'est pas moins apparente ici que dans les « Saisons », mais elle est moins heureuse. Elle porte principalement sur les passages de dialectique. Le poète n'a pas su se faire, comme pour son poème descriptif, un langage à lui, original alors même qu'il laisse voir l'influence d'un grand modèle. Dans « La Liberté » l'imitation est parfois servile, et le résultat est désastreux. C'est qu'aux transitions, aux artifices de narration, aux figures de style et de pensée violentes de l'imitateur il manque cette foi à la vie de ses créatures, et cet intérêt du sujet qui excusent dans le « Paradis Perdu » tant de naïvetés. On en peut juger par cet exemple entre cent autres :

Here, interposing I — Oh, Queen of men!
Beneath whose sceptre in essential rights
Equal they live; though placed for common good
Various, or in subjection or command;
And that by common choice : alas! the scene,
With virtue, freedom and with glory bright
Streams into blood, and darkens into woe [2].

Quant aux défauts naturels de Thomson, ils se montrent ici beaucoup plus nettement que dans les « Saisons ». Nous savons que bien des taches ont disparu de celles-ci, grâce aux retouches de chaque édition nouvelle. Mais le public ne demanda pas de rééditions de « La Liberté » et nous trouvons dans le poème nombre de vers rocailleux et de déplaisantes assonances :

'Tis all one desert, desolate, and grey,
Grazed by the sullen buffalo alone [3].

There, as increasing families disclosed
The tender state, I taught an equal sway [4].

1. V, 9-14. — 2. III, 328-334. — 3. I, 135, 136. — 4. II, 7. 8.

A nobler note, and bade the banquet burn [1].
Be this thy praise, that thou and thou alone [2].
In the high thoughtless gaiety of game [3].
And monk-directed cloister-seeking king [4].

III

Et cependant il y a autre chose que des défauts dans ces cinq chants qu'aucun rayon de popularité n'a jamais illuminés. Les compliments de Hill font l'effet de pures ironies quand il loue « l'élégance, l'harmonie, l'énergie vivante, et l'exacte propriété des termes. » (Lettre du 17 février 1735.) Mais nous pouvons nous associer à lui quand il considère « la grandeur « du plan, la noblesse, la profondeur, la richesse des senti- « ments ». Et nous trouvons encore après lui à relever dans cette œuvre de réelles beautés dont il a peut-être été peu frappé.

Après avoir consacré sa première œuvre à la nature, entreprendre un grand poème à la gloire de la Liberté et à celle de l'Angleterre ce n'était pas une tentative médiocre. Nous savons que le jeune poète y apportait autre chose que le savoir-faire indifférent d'un rhéteur. C'est tout son être moral qui s'exprimait dans cette longue revue des événements humains, comme son génie artistique s'était donné carrière dans la peinture de la vie de la nature. Le plan adopté pour l'exécution n'était pas moins ambitieux que la conception première. Il y a peu d'exagération dans ce résumé que donne Hill du poème : ... « Tout « ce que les hommes ont souffert, ont fait ou ont pensé à tra- « vers toutes les révolutions des âges oubliés, votre muse... « le rappelle, le rejoue, le fait revivre, jusqu'à ce que nous « devenions contemporains de tous ces siècles d'action, jusqu'à « ce que nous voyons et sentions les changements par lesquels « ils ont brillé ou ont péri [5] ». L'enthousiaste et amical critique se trompe lorsqu'il déclare réalisé cet ample programme. Mais n'y a-t-il pas quelque grandeur à l'avoir tenté?

1. II, 46. — 2. II, 254. — 3. III, 265. (Remarquer la valeur de « gaiety », trisyllabe). — 4. IV, 727. — 5. Lettre du 17 février 1735.

L'idée maîtresse du poème c'est que la liberté est dans les communautés humaines la source de tous les biens, de toutes les vertus et de tous les progrès. Et l'auteur se trouve ainsi amené à retracer non seulement l'histoire des révolutions politiques de la Grèce, de Rome, de l'Italie et de la Grande-Bretagne, mais aussi le tableau des arts, de la pensée philosophique et de la civilisation dans ces pays. On comprend que, malgré son étendue, le poème ne suffise pas à pareille tâche. Du moins dans cette étude incomplète abondent les pensées généreuses, les vues élevées et les nobles sentiments. En dépit d'une persistante et insulaire étroitesse qui lui fait tout paraître inférieur à son pays, qui lui fait comprendre l'histoire tout entière comme une lente préparation de la grandeur de l'Angleterre et de ses libres institutions, jamais écrivain n'a célébré avec plus de chaleureuse conviction les gloires de la Liberté.

Il y a certes chez l'auteur une limitation du goût artistique, une incapacité à comprendre certaines formes de la beauté, qui nous frappe dans les riches développements où il apprécie l'œuvre des grands artistes de la Grèce, de l'Italie ou de la France. Il ne s'est pas affranchi des jugements qui, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ont eu force de loi en ces matières. On chercherait en vain dans ces pages une allusion à la beauté des édifices gothiques; on n'y trouverait rien qui ressemble aux quelques vers où Milton a dit l'émotion religieuse qu'il ressentait sous les hautes voûtes aux vitraux mystiques [1]. Le temps était encore lointain où l'on devait voir dans l'art du moyen âge autre chose qu'une décadence barbare ou d'informes tentatives vers un idéal nouveau :

« Les Goths de tous les siècles n'ont fait que charger la terre « de lourds et prétentieux monuments de honte [2]. »

Et l'effort si curieux des primitifs italiens vers un idéal de beauté à la fois subtil et naïf est apprécié par notre poète en ces termes :

« Indigente était la manière de ses premiers adeptes, stérile « et sèche, s'écartant à peine du goût qui, pendant des siècles,

1. *Il Penseroso*, 155-166.

2. « .... Goths of every age
. . . . have only loaded earth
With laboured monuments of shame. »
(II, 377-379.)

« avait, dans les sombres cloîtres, effrayé le troupeau supersti-
« tieux[1]. »

Mais quand il vient à dépeindre et à juger l'art antique ou celui de la Renaissance, Thomson montre un goût plus sûr et une admiration éclairée. Il trouve aussitôt une forme plus ferme et plus précise. Peu de passages sont mieux venus, écrits avec plus d'aisance et de verve que les pages où il décrit les chefs-d'œuvre de l'art grec révélés à l'Italie de la Renaissance, ou ceux qu'ils ont inspirés à la sculpture et à la peinture modernes. Dans une série de descriptions d'une sobriété élégante il note d'un trait exact les caractères dominants de ces morceaux fameux : l'Hercule Farnèse, le Gladiateur mourant, l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis. Il accepte sans doute docilement le jugement alors incontesté qui voit dans le Laocoon le chef-d'œuvre de l'art antique[2]; mais, malgré cette erreur de goût commune alors, ses descriptions laissent deviner une sincérité d'impression et une ferveur d'admiration que ne comportent pas au même degré les descriptions de Byron plus brillantes, plus montées de ton et de couleur, plus déclamatoires aussi[3].

On trouverait encore des exemples d'exposition didactique élégante dans le passage où sont définis et distingués les différents ordres de l'architecture grecque[4]. On pourrait noter avec curiosité les vers où le poète oppose l'une à l'autre la musique superficielle et sensuelle à une musique pathétique et dramatique. Il semble que le morceau se rapporte à une querelle artistique moins éloignée de nous que la première moitié du XVIIIe siècle :

Tu sus ajouter au chant du poète une douce force.
A toi l'éloquente musique du cœur;
Non pas les vains arpèges qui, vides de tout sentiment, courent
Capricieux et confus, et charment les oreilles des oisifs,
Mais cette voix aux accents profonds et cette main savante
Qui savent faire vibrer à l'unisson l'âme mobile[5].

1. IV, 220-223.
2. On voit que si Winckelman l'a exprimé avec une autorité particulière, il ne lui était pas personnel.
3. Voir III, 131-244.
4. II, 381 et suiv.
5. « The sweet enforcer of the poet's strain,
Thine was the meaning music of the heart,

Aussi bien que l'enthousiasme du dilettante, l'ardeur patriotique dicte à Thomson plus d'une belle page. Nous avons eu à rappeler quelques passages où ce sentiment donne seulement naissance aux développements ampoulés et confus d'une rhétorique déclamatoire. Mais il en est d'autres aussi où, malgré le défaut persistant d'une affabulation fâcheuse, le poète trouve de retentissants et fiers accents. Telle est la page, d'un mouvement soutenu et d'un bel élan, où il célèbre la condition de ces rois constitutionnels de l'Angleterre qui, « impuissants pour le mal, ont, pour faire le bien, un pouvoir sans limites [1] ». Dans toutes les parties du poème se rencontrent de ces vers sonores, pleins, heureusement balancés, où se reconnait la main du maitre ouvrier :

Though Conquest o'er them clapped her eagle wings,
Her laurels wreathed, and yoked her snowy steeds
To the triumphal car [2].

The Forum and comitia horrid grew
A scene of bartered power, or reeking gore [3].

Tout ce tableau rapide de l'Histoire de l'Angleterre que contient le VI[e] chant mérite aussi d'être signalé. C'est un hors-d'œuvre sans doute, et une amplification de rhétorique, mais où ne manquent ni l'ardeur intime du sentiment, ni la fermeté de la forme. Il y aurait intérêt à comparer ce morceau aux passages analogues de *La Henriade*. C'est le même ton et « la même marche d'idées [4] » avec plus de souplesse et d'élégance dans la langue de l'écrivain français, plus de feu et d'enthousiasme chez le poète anglais.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire d'autres morceaux où Thomson peut soutenir la comparaison avec plus d'un écrivain fameux de son temps. La dernière partie de l'œuvre nous le montre sous un aspect nouveau, celui du

Not the vain trill, that, void of passion, runs
In giddy mazes, tickling idle ears;
But that deep-searching voice, and artful hand
To which respondent shakes the varied soul. »
(II, 285-290.)

1. IV, 1147-1176. — 2. III, 153-155. — 3. III, 397, 398.
4. L'expression est de Brugière de Barante (*Théâtres étrangers*), t. X, *Vie de Thomson*.

poète satirique. Sans doute il ne s'y trouve pas de mérites qui mettent ces pages hors de pair. Ces attaques contre la richesse oisive, contre le luxe insolent et sans goût; cette exposition des plaisirs vains ou coupables où se dissipe la vie des heureux de la fortune, le théâtre, le bal, le jeu; puis le tableau de la ruine qui suit et venge ces désordres; l'abandon des flatteurs et des parasites qui « la rafale venant secouer leur patron, « s'enfuient comme une pluie de feuilles flétries et le laissent « dépouillé[1] »; tout cela, comme les déclamations sur la vénalité des gouvernants[2], est le bien commun dont vivent les nombreux satiriques de cette époque. Mais il faut aussi reconnaître que, dans cette voie qui n'est pas la sienne, Thomson apporte une énergie, un élan qui le font l'égal non pas sans doute de Pope dont il n'a pas l'esprit scintillant ni la mordante concision, mais au moins de Young.

Dans cette œuvre de prédilection où il voulait mettre le meilleur de sa pensée, Thomson, on peut le croire, réservait une place à ses doctrines philosophiques. Quand il passe en revue les divers établissements des peuples grecs et les foyers de civilisation créés par la liberté, il s'arrête au nom de Crotone, pour rappeler Pythagore et son enseignement. C'est l'occasion d'un exposé nouveau de cette doctrine de la métempsychose à laquelle notre poète montre un fervent attachement. Il l'accepte, nous le savons, avec son corollaire nécessaire, le végétarianisme[3]; et il la complète par sa conception d'un mouvement sans cesse progressif. Ailleurs encore, il fait honneur aux anciens Bretons d'une croyance à la transmission perpétuelle d'une vie individuelle[4]. Il voit même dans cette croyance le fondement de leur courage, sans s'arrêter à cette considération que la même doctrine religieuse n'a pas fait naître l'héroïsme chez les peuples de l'Indoustan qui l'ont conçue[5].

« La Liberté » nous donne encore l'indication d'une doctrine métaphysique grandiose sur laquelle le poète fonde toute une théorie scientifique et morale de la plus haute importance. A propos de l'enseignement de Pythagore, il signale la première

1. V. 157-195. — 2. V, 209-220. — 3. III, 32-70. — 4. IV, 630-646.
5. Sur l'hypothèse que cette doctrine ait été enseignée par les druides, et sur ses liens avec les doctrines du brahmanisme, on connaît les pages de Henri Martin (*Histoire de France*, t. I, p. 46, 47).



apparition de l'hypothèse de l'attraction, et avec une hardiesse qui ne messied pas à un poète, l voit dans l'amour le principe essentiel de la mystérieuse force[1]. Il n'y a là qu'une indication très sommaire. Mais dans la dernière partie du poème, il reprend la même conception pour lui donner encore plus d'ampleur. L'amour, répandu et diffus dans l'immensité de l'univers, pénètre toutes les créatures; il les associe dans sa tendance à la vie; puis condensé et épuré il fait naître les passions humaines successivement graduées dans l'ordre de leur noblesse jusqu'à celle qui l'emporte sur toutes les autres : le dévouement au bien public. Et unissant dans son audacieuse hypothèse l'explication du monde physique et les phénomènes les plus complexes de la morale et de la sociologie, il déclare indispensable à l'établissement et à la prospérité d'une communauté libre cette « gravitation morale[2] », cet amour mutuel des citoyens qui se confond avec l'amour de la chose publique.

Tout cela reste de la métaphysique de poète, plus encore, il faut le dire, par le vague de la conception et la gratuité des assertions que par la richesse et la beauté du langage. Mais au moins l'exposé des théories scientifiques, astronomie de Pythagore ou gravitation newtonienne, est-il fait de la main d'un maître écrivain. Et pour le reste, si la philosophie de Thomson est un très pâle reflet de quelques grands systèmes métaphysiques, encore faut-il porter au crédit de notre poète l'ambition d'avoir voulu donner à ces hautes spéculations une expression littéraire et la parure des vers.

C'est cependant un mérite dont la postérité ne lui a pas su plus de gré que les contemporains. Il faut que le malheureux poème ait tenté bien peu de lecteurs pour qu'à une époque où l'on note avec tant d'intérêt tous les antécédents scientifiques ou littéraires de la théorie de l'évolution, on n'ait pas signalé la conception embryonnaire qu'en donnait l'œuvre de Thomson. On n'a pas davantage observé que le faiseur de vers avait, comme les grands philosophes-poètes de l'antiquité, et comme les penseurs les plus hardis de l'idéalisme moderne, proposé de voir l'amour au fond de toutes les manifestations de cette force universelle qui unit les molécules et qui cimente les sociétés. Il est bien probable que ni Darwin ni Swedenborg

1. III, 45-47. — 2. V, 257.

ou Mr. Ravaisson n'ont soupçonné en l'auteur des « Saisons » un ancêtre intellectuel[1]. Et néanmoins notre poète a droit à plus et mieux que l'expression d'une surprise amusée. S'il n'a pas fait preuve de puissance métaphysique pour s'être approprié quelques idées émises par le génie de l'antiquité[2], il a montré du moins une vigoureuse indépendance d'esprit, quand, très loin de Locke et de la philosophie à courtes vues que Voltaire admirait tant dans l'Angleterre de ce temps, il allait demander aux plus hardis penseurs de la Grèce les éléments d'une doctrine digne de la nature et de la poésie, et digne aussi des grandes vertus civiques célébrées dans son poème.

Sur un autre point au contraire, il est permis de croire que son influence directe s'est exercée, non sans puissance, sur l'une des doctrines les plus célèbres du XVIIIe siècle. « La Liberté » nous fournit avec plus de précision encore que les « Saisons », un exposé de cette opinion que les premiers âges de l'humanité correspondent à une période de pureté des mœurs, de justice sociale et de paisible fraternité. A cet état d'innocence des jeunes sociétés humaines correspond une ère de parfaite liberté; avec le développement du bien-être et des

1. Faut-il noter cependant qu'Érasmus Darwin, l'aïeul du grand savant, était poète; qu'il a formulé avec une singulière netteté la théorie à laquelle devait rester attaché ce nom de Darwin, et qu'il était admirateur convaincu de Thomson? Il a dû remarquer l'analogie de la doctrine ontologique exposée par Lucrèce au IIe chant du *De Natura Rerum*, et des vues exprimées à plusieurs reprises par Thomson. Le jeune Charles a-t-il aussi connu cette similitude? Peut-on supposer que, grâce à l'auteur de *Zoonomia*, le futur naturaliste ait reçu du poète des « Saisons » et de « La Liberté » le germe d'idées qui auraient dormi dans son esprit jusqu'au jour où l'étude des faits leur donna une puissance et une fécondité merveilleuses? Peut-on croire enfin que Thomson ait été, pour une part très modeste, un des collaborateurs de Darwin dans l'édification de la grande théorie à laquelle aboutit la science du XIXe siècle?

2. On sait que l'idée de l'évolution se rencontre dans Aristote (« Métaphysique », liv. I, chap. IV), et dans le poème de Lucrèce. Quant à la doctrine de l'amour, force universelle, cause de tout mouvement et de toute vie, Thomson la tenait certainement de la philosophie antique. Empédocle, disciple de Pythagore, l'avait formulée en expliquant par le jeu de deux éléments hostiles toute activité des créatures : ἔρως, principe de vie et d'union, ἔριξ, principe de désunion, de destruction et de mort. Notre poète conserve le premier, et rejette le second. Il écarte la conception d'une création perpétuellement détruite et renouvelée, d'une évolution circulaire. Il croit à un mouvement progressif, et greffe ainsi sur la vieille doctrine pythagoricienne une des théories chères au XVIIIe siècle.

désirs viennent les vices, les crimes et la tyrannie [1]. On reconnaît ici l'amère théorie du *Discours* de J.-J. Rousseau sur les effets de la civilisation. Rousseau ne l'a pas créée de toutes pièces; elle circule dans l'atmosphère intellectuelle du XVIII[e] siècle aussi bien que la théorie opposée de la perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine. Mais parmi les expressions de cette doctrine qu'a pu rencontrer l'éloquent rhéteur, il est permis de croire que celle que fournissent les poèmes de Thomson ne lui est pas restée inconnue.

IV

Enfin le peintre de la nature ne saurait abdiquer entièrement dans aucune des œuvres de Thomson. Dans ce poème patriotique, moral et philosophique se trouvent dispersés d'heureux morceaux descriptifs qui valent d'être relevés et signalés, et qui méritent de n'être pas perdus dans le naufrage de l'ensemble. Tels sont, en dépit d'allitérations déplaisantes, ces quatre vers du premier chant :

« .... Dans les vallons étroits de l'Ombrie, ou sur le sommet
« de ses brunes collines qui respirent la brise parfumée : sur
« la côte de Baies bordée de vignes; où une mer paisible, sur
« laquelle soufflent de doux zéphyrs, caresse le rivage d'un
« perpétuel baiser [2].... »

Comme contraste avec cette riante évocation d'un paysage ensoleillé et radieux, voici au deuxième chant le tableau vigoureux, dans ses teintes monotones, d'un pays de brumes et de frimas :

« La Samartie, qu'arrosent mille cours d'eau, terre morose
« de lacs et d'immenses marécages, de rochers, de torrents
« sonores, de sombres bruyères et de déserts farouches tout
« noirs de sapins bruyants. La nature y porte un front mena-
« çant. Et cependant parfois elle s'adoucit jusqu'à sourire; et

1. II, 1-26.

2. « In Umbria's closing vales, or on the brow
Of her brown hills that breathe the scented gale.
On Baiæ's viny coast; where peaceful seas,
Fanned by kind zephyrs, ever kiss the shore. »
(I, 56-59.)

« vite, au toucher des brises du midi, elle fait jaillir tout à « coup du sol une herbe luxuriante et une prodigalité de « fleurs[1]. »

Parfois aussi, au lieu d'une description directe, nous trouvons dans quelque comparaison une image pittoresque; et, presque toujours, ce retour à la faculté maîtresse de l'écrivain est l'occasion d'une phrase bien venue, de style ferme et brillant.

« O Grèce, dans ton langage plein, qui dit des pensées puis- « santes; qui tantôt se resserre comme un clair torrent, et « tantôt s'épanche comme un fleuve large et majestueux, et « roule ses flots au cours onduleux d'un rythme harmo- « nieux[2].... »

« Ainsi par une pure soirée d'hiver, les étoiles s'illuminent « successivement. D'abord, quelques-unes apparaissent faibles « et isolées; mais quand leur troupe radieuse, innombrable et « touffue couvre de son éclat l'immensité, et que chacune « répand sur les autres sa vibrante influence, alors un déluge « de lumière palpite d'un pôle à l'autre, et là-haut les mondes « se réjouissent et ici-bas les hommes[3]. »

« Ainsi quand le berger assis, au sommet de la montagne, « joue de la flûte à ses troupeaux et à ses chevreaux folâtres, « le soleil cependant, abaissé au-dessous de la verte surface « de la terre, lance obliquement sur cette scène un dernier « rayon : Courte est la splendeur qui dore la montagne, qui « se joue sur les troupeaux illuminés, et qui réjouit le pâtre; « entraîné sans rémission vers les mondes de l'occident, « bientôt le père de toute lumière rappelle ce rayon[4]. »

1. II, 514-522.

2. « In thy full language, speaking mighty things;
Like a clear torrent close, or else diffused
A broad majectic stream, and rolling on
Through all the winding harmony of sound. »
(II, 257-260.)

3. « .... As on a pure winter's eve,
Gradual, the stars effulge; fainter, at first,
They, straggling rise; but when the radiant host,
In thick profusion poured, shine out immense,
Each casting vivid influence on each,
From pole te role a glittering deluge plays,
And worlds above rejoice, and men below. »
(V, 360-366.)

4. III, 320-327.

Ailleurs nous rencontrons une énumération des aspects de la nature que reproduisaient les peintres grecs; et l'on remarquera la précision rapide des traits qui évoquent à nos yeux cette série de tableaux :

« Là le nuage qu'illumine le soleil s'ouvre joyeusement; les « lointains fuyants et la montagne bleue se fondent avec l'air; « le précipice menace, effrayant; et tout blanc, le torrent « impétueux s'élance au pied du rocher; le soleil brille, trem« blant au loin sur la mer; la tempête écume, immense; la « rafale irrésistible attriste le ciel, et du milieu des ténèbres « qu'il rend plus épaisses, l'éclair déchiqueté tombe sur le « chêne foudroyé [1]. »

Mais il est un passage bien plus important, car il vient combler une lacune dans la série des grands aspects du monde qu'a fixés la plume de Thomson. Nous avons remarqué dans les « Saisons » combien le poète, qui excelle à reproduire la grandeur et la mobile variété du ciel et de la mer, est sobre de descriptions de la montagne. L'Écosse ne semble pas lui avoir révélé la sublimité de ces scènes. Peut-être n'avait-il connu que les collines des Lowlands; ou, s'il a vu les chaînes des Highlands, aux aspects si nobles malgré leur médiocre altitude, il n'en a pas ressenti, dans les années de sa jeunesse qu'il vivait auprès d'elles, le charme imposant et austère. Il fallut ses voyages sur le continent, et la vue des Alpes pour lui révéler la beauté de ce monde des géants de la terre. L'esthétique de l'antiquité ne l'avait pas connue, nous l'avons dit ailleurs [2], et les modernes n'en ont eu, avant le XVIII[e] siècle, qu'une notion confuse et intermittente. Existe-t-il dans aucune littérature antérieurement à la publication de « La Liberté » une page où les divers aspects des paysages alpestres soient décrits comme dans les vers suivants? Le poète, ou La Liberté qui

1. « There gaily broke the sun-illumined cloud;
The lessening prospect, and the mountain blue,
Vanished in air; the precipice frowned, dire;
White, down the rock, the rushing torrent dashed;
The sun shone, trembling, o'er the distant main;
The tempest foamed, immense : the driving storm
Saddenned the skies, and, from the doubling gloom,
On the scathed oak the ragged lightning fell. »
(II, 352-359.)

2. Voir p. 270 et suiv.

parle en son nom, célèbre la terre classique des hommes libres :

« Par moi rendues joyeuses leurs montagnes hérissées « savent plaire, plus que les plaines de la Gaule ou de l'Italie. « Et souvent, quand ils en sont depuis longtemps éloignés, « ils languissent malades du désir de revoir les scènes de leurs « Alpes; le torrent au cours sinueux et profond; la vallée qui « étale sa beauté au milieu d'un amphithéâtre de montagnes. « Là, sur l'aile des vapeurs, s'élève soudain la tempête; puis « c'est le gai cortège des brumes qui montent d'étage en étage « et dont les masses roulent et prennent des formes pittores- « ques; le nuage rapide qui vient heurter une cime et, illu- « miné du soleil, répand une brillante pluie de pierreries. « C'est, suspendu au-dessus de rochers vertigineux, le frêne des « montagnes et le sapin solennel et sonore; le torrent qu'ali- « mente la neige, et dont les eaux blanches tourbillonnent et « tombent jusqu'au clair lac bleu; et, dominant de bien haut « toute cette scène variée, la montagne qui se perd dans le « ciel, où brillent les glaces accumulées par les hivers succes- « sifs, et dont la cime léchant les nuages retient les neiges « dont ils sont chargés [1]. »

Le passage n'occupe que vingt vers de ce long poème, et cependant son importance nous semble ne pouvoir être exagérée. Les « Saisons » nous ont fait connaître sous un double aspect le talent de Thomson comme poète descriptif. Il y sait peindre avec une force et un éclat uniques les scènes les plus familières, disons les plus banales, de la vie de la nature. Il enregistre en outre nombre d'aperçus exacts et de délicates notations qui, étouffés parfois sous l'ampleur sonore, sous l'abondance un peu monotone, sous la noblesse parfois emphatique du langage, décèlent néanmoins la finesse de sensations d'un rare artiste. Mais ici, il se montre à nous comme faisant entrer dans le domaine de la poésie un monde de formes et de visions nouvelles, aussi sublime que le monde des étoiles et que celui des flots, mais plus divers, d'une complexité plus riche et plus pittoresque.

Rousseau qui semble avoir profondément subi, avec tout son siècle, l'influence de Thomson, Rousseau dont les idées

1. IV, 344-362.

morales et la doctrine sociologique se trouvent, nous l'avons vu, indiquées sommairement dans plusieurs passages des « Saisons » et de « La Liberté [1] », Rousseau y aurait-il aussi trouvé le modèle de ces descriptions des beautés de la montagne qui demeurent une des meilleures parts de sa gloire littéraire? A coup sûr son sentiment artistique et son génie d'écrivain suffisent pour expliquer ces passages de ses œuvres. Mais il est aussi permis de penser que l'exemple de Thomson n'a pas été sans influence. A tout le moins le poète anglais a-t-il précédé notre grand prosateur dans la perception ravie et dans l'exposition éloquente de ces scènes. Il mérite par là encore de figurer au nombre des grands interprètes de la nature, puisqu'il est de ceux qui ont eu la gloire d'ajouter une corde à la lyre de la poésie moderne.

V

Le poème si dédaigné que nous étudions peut donc revendiquer l'honneur de marquer une date, et une date importante, dans l'histoire de la littérature. Il n'est que juste aussi de noter que plus d'un écrivain illustre s'en est inspiré directement. Il est de toute évidence que l'idée-mère de l'œuvre, cette exposition poétique des observations faites par le voyageur dans les diverses parties de l'Europe, est celle-là même qui donne naissance au « Voyageur » et au « Pèlerinage de Childe-Harold ». Ce n'est pas là une ressemblance fortuite, et les preuves de détail abondent qui montrent combien Goldsmith et Byron ont connu et pratiqué « La Liberté [2] ». Ils en

1. Voir en particulier, sur les rapports de l'homme envers le corps social, sur les devoirs de la paternité, sur les vertus qui naissent de la liberté, etc., la partie III du poème, de 103 à 119. On a déjà en France relevé la concordance frappante des idées développées par Rousseau avec celles qu'a exprimées Thomson.

2. Goldsmith cite un passage de *Liberty* :

« As at her Isthmian games, a fading pomp
. . . .
Round the proconsul's tent repeated rung »,

comme exemple des effets pathétiques auxquels peut atteindre la poésie. (MURRAY's *Goldsmith*, t. III, p. 297.)

Le biographe de Goldsmith, Mr. Forster, pour établir l'originalité de

ont allégé le plan de toute l'affabulation compliquée de Thomson. Ils y ont apporté, Goldsmith une plus sobre et plus élégante simplicité de langage, Byron plus de variété, plus d'éloquence et plus de passion. Mais c'est le plan général de l'œuvre de notre poète que tous deux reproduisent, et dans les détails de l'exécution, dans la langue même qu'ils écrivent, on retrouve fréquemment le souvenir de ce poème que Johnson ne pouvait pas lire. Pour nous borner à un petit nombre d'exemples, le vers du « Voyageur » où Goldsmith caractérise la France :

> Gay sprightly land of mirth and social ease,

reproduit sous une forme plus vive un vers de « La Liberté » :

> The land where social pleasure loves to dwell [1].

Goldsmith a noté la hardiesse du paysan suisse qui dispute aux neiges et aux précipices la maigre terre de ses cultures :

> Or drives his venturous phoughshare to the steep,

mais Thomson avait fait la remarque avant lui :

> And press their culture on retiring snows [2].

Et tout le passage où le voyageur dépeint et juge le peuple suisse est manifestement imité du passage correspondant de « La Liberté [3] ».

Dans le long poème de Byron les rapprochements à faire sont nombreux. On connaît les vers où est décrit le bal de Bruxelles si tragiquement interrompu par le canon de Napoléon [4]. Ne semble-t-il pas qu'ils nous fassent entendre un écho de ces vers de Thomson :

> And love and music melt their souls away. [5]

conception du plan du « Voyageur », rappelle certain passage de la correspondance de Thomson où ce plan est tracé, et prouve que Goldsmith n'a pu connaître cette lettre. Le biographe a seulement oublié que Thomson a lui-même réalisé son projet, dans un poème que Goldsmith a connu. Mr. Forster est un de ces historiens de la littérature anglaise qui n'ont pas lu « La Liberté ». (FORSTER'S *Goldsmith*, Bk. III. chap. x.)

1. V, 478. — 2. IV, 338. — 3. IV, 335-343. — 4. *Childe-Harold's Pilgrimage*, III, XXI, XXII. — 5. *Liberty*, I, 192.

While sport alone their unambitious hearts
Possessed, the sudden trumpet sounding hoarse
Bade silence o'er the bright assembly reign [1]?

Les morceaux célèbres où Byron passe en revue les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque sont un souvenir de passages analogues de « La Liberté ». Nous nous contenterons d'indiquer les ressemblances les plus frappantes :

The Gladiator......................
Supported on his shortened arm he leans,
Prone, agonizing; with incumbent fate,
Heavy declines his head; yet dark beneath
The suffering feature sullen vengeance lours,
Shame, indignation, unaccomplished rage [2].

The Queen of Love arose, as from the deep
She sprung in all the melting pomp of charms.
Bashful she bends..................
So turned each limb, so swelled with softening art [3]
. . . .

Thomson est frappé, dans le *Laocoon*, de ce triomphe de l'art qui enlève à l'image de la souffrance son horreur, et lui communique la dignité du beau.

. . . . Such passion here,
Such agonies, such bitterness of pain,

1. *Liberty*, III, 266-268.
2. *Ibid.*, IV, 157-161. Comparez les vers de Byron :

« I see before me the Gladiator lie :
He leans upon his hand — his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his droop'd head sinks gradually low.
. . . .
. . . . Shall he expire
And unavenged? »
(*Childe-Harold*, IV, CXL, CXLI.)

3. *Liberty*, IV, 175-183. La description que fait Byron de la Vénus de Médicis conserve les termes les plus caractéristiques de celle de Thomson :

« The graceful bend, and the voluptuous swell. »
(*Childe-Harold*, IV, LIII.)

On notera que cependant l'image évoquée par Byron est plus réservée, plus chaste, plus fidèle à l'esprit de l'œuvre antique. L'auteur de Childe-Harold a observé ce quelque chose de matériel et d'un peu vulgaire que nous avons autre part signalé comme se mêlant chez Thomson aux descriptions de la beauté féminine. « They prove the peculiar turn of thought, and, if the term may be allowed, the sexual imagination of the descriptive poet. » (Cité par Rob. Bell, dans son édition des œuvres poétiques de Thomson, vol. I, p. 156.)

Seem so to tremble through the tortured stone,
That the touched heart engrosses all the view [1].

. . . . go see
Laocoon's torture-dignifying pain
A father's love and mortal's agony [2].

Voici l'Apollon du Belvédère :

All conquest-flushed, from prostrate Python, came
The quivered God. In graceful act he stands,
His arm extended with the slackened bow [3].

Ici encore on peut croire que l'identité du modèle n'explique pas seule la ressemblance du tableau de Byron :

Or view the Lord of the unerring bow,
The God of life, and poesy, and light
All radiant from his triumph in the fight;
The shaft has just been shot [4].

Et enfin, pour limiter ces comparaisons, nous signalerons ces vers où Thomson décrit Venise avec un enthousiasme moins lyrique à peine que celui de Byron :

Nor be the then triumphant state forgot;
Where, pushed from plundered earth, a remnant still
Inspired by me, through the dark ages kept
Of my old Roman flame some sparks alive :
The seeming God-built city! which my hand
Deep in the bosom fixed of wondering seas.
Astonished mortals sailed, with pleasing awe,
Around the sea-girt walls, by Neptune fenced,
And down the briny street; where on each hand,
Amazing seen amid unstable waves,
The splendid palace shines; and rising tides,
The green steps marking, murmur at the door [5].
To this fair Queen of Adria's stormy gulf,
The mart of nations! long, obedient seas
Rolled all the treasure of the radiant East [6].

1. *Liberty*, IV, 189-192. — 2. *Childe-Harold*, IV, CLX. — 3. *Liberty*, IV, 163-165. — 4. *Childe-Harold*, IV, CLXI.

5. On remarquera dans les deux détails enregistrés par ce vers une notation précise qui marque d'un trait juste et pittoresque une description un peu vague par ailleurs. A ce seul coup de pinceau se révèle l'artiste et l'observateur sincère. Il est regrettable que ces traits ne soient pas conservés dans les amplifications brillantes de Byron.

6. *Liberty*, IV, 293-307. Comparer *Childe-Harold*, chant IV, str. I, II, XIII, XIV, XVIII.



Nous avons rencontré déjà le nom d'Érasmus Darwin, et nous avons dit qu'il avait évidemment connu Thomson. On l'a généralement considéré comme un disciple de Pope, le plus brillant et le plus fatigant des poètes qui aient fait scintiller l'antithèse dans le distique rimé. Il faudrait dire, pour être exact, qu'il a voulu ajouter au distique de Pope le nombre et le mouvement soutenu de Thomson. Son style en effet présente un mélange curieux de la manière des deux écrivains. La période est le plus souvent prolongée à la façon de la phrase des « Saisons » ou de « La Liberté », et les distiques dont elle est composée se terminent très souvent par un vers à effet, précédé de la conjonction *and*, dans la plus pure manière de Thomson.

Nous prenons dans *Chamber's Cyclopædia* les extraits donnés du Docteur Darwin, et voici quelques-uns des vers qui terminent les phrases :

And woo and win their vegetable loves.
And jealous cowslips hang their tawny cups.
And death, and night, and chaos mingle all!
And soars and shines, another and the same.
And trusts the scaly monsters of the Nile.
And broke, cursed slavery! the iron bands.
And sable nations tremble at the sound!

L'Invocation à la déesse de la Botanique se développe en quatre paragraphes que cite le même recueil; voici comment ils se terminent respectivement :

And hovering Cupids aim their shafts unseen.
And Echo sounds her soft symphonious shell.
And softer slumbers steal her cares to rest.
And arms her zephyrs with the shafts of love.

Cette imitation de la période et de l'un des maniérismes caractéristiques de Thomson n'est pas la seule ni la plus importante preuve de l'influence de notre poète.

Un des poèmes singuliers qui composent *The Botanic Garden*, *The Economy of Vegetation* est conçu sur un plan qui, en dépit de la différence des sujets, ressemble singulièrement à celui de « La Liberté ». Le début nous montre la

Déesse de la Botanique descendant sur la terre, et les quatre parties du poème sont remplies d'un long discours prononcé par elle comme « La Liberté » est formée du solennel soliloque de la déesse Liberté.

On peut se demander si Thomson eût été très fier de reconnaître un de ses imitateurs dans le poète prétentieux qui mettait tout Linnée en vers allégoriques, souvent bizarres et parfois sangrenus. Ce n'est pas de cette façon qu'il lui était arrivé à lui-même d'exposer dans ses poèmes les enseignements de la science. Mais il y a plus d'honneur pour ces poèmes dans l'imitation qu'en ont faite parfois quelques-uns des plus grands écrivains de notre siècle. On a retrouvé dans Shelley et dans Keats l'écho de quelques-unes des strophes du « Château d'Indolence ». On pourrait également trouver serti dans les fragments d'« Hyperion » un passage de « La Liberté ». — Quand dans l'Assemblée des Titans vaincus, Océanus se lève [1], le poète entend dans sa voix « le murmure des flots que sa « langue, dans ses premiers efforts, imitait des sables couverts « au loin d'écume ». L'idée est belle, simple à la fois et grandiose. Elle se trouvait déjà dans le poème de Thomson. C'est du Génie des Mers que parle la déesse quand elle dit : « Sa voix s'adresse à moi, semblable à la rauque rafale qui « hurle autour des cavernes mêlée aux murmures des flots « de la mer [2] ».

Lyttleton avait voulu publier de l'œuvre de son ami une édition notablement réduite. Johnson s'indigne de cette mutilation, tout en déclarant qu'il n'a pu continuer la lecture du poème complet. Lyttleton n'était pas mal inspiré. On ne peut espérer, on peut à peine souhaiter pour « La Liberté » que les lecteurs affrontent aujourd'hui plus qu'autrefois ses narrations interminables et ses lieux communs sonores. Mais on peut s'étonner que dans les éditions modernes, à côté des « Saisons » et du « Château », on ne fasse pas au moins figurer quelques extraits de ce grand poème dont toutes les parties ne méritent pas le dédain et l'oubli qui les ont indistinctement ensevelies.

1. *Hyperion*, Bk. II. — 2. *Liberty*, IV, 404-406.

LIVRE IV

LE THÉATRE

CHAPITRE I

LES ŒUVRES DRAMATIQUES. — « SOPHONISBE »

I

Thomson poète tragique ne montre guère ces qualités de forte personnalité, d'indépendance et d'originalité qui s'affirment dans les « Saisons » et même dans la conception d'une œuvre telle que « La Liberté ». Le jour où il aborde la scène, il se propose de donner satisfaction à toutes les exigences du goût de ses contemporains. On sait ce qu'était devenu, au début du XVIII[e] siècle, le théâtre anglais. Après l'école de la Restauration, après le drame d'Otway et de Dryden qui avait conservé quelque chose de la « vis tragica » de la grande époque, après la comédie de ce groupe d'écrivains dont l'œuvre nous apparaît comme une gerbe de fleurs brillantes et malsaines, toute originalité, toute puissance et toute faculté d'invention étaient taries. L'heure était propice aux rhétoriciens, aux théoriciens de l'art. La fin du XVII[e] siècle voit naître le règne des critiques [1]. Des pédants, dont le plus illustre est Dennis, vont, dans l'Angleterre de Shakespeare, tracer les règles du genre, fixer les lois du

1. Avec Rymer et ses *Views of the Tragedies of the last ages,* publiées en 1688.

goût, diriger l'opinion, guider le travail des auteurs, et distribuer le succès, la popularité, la fortune. Ils enseignent ou imposent les plus rigoureux préceptes de l'école classique. Tous les poètes se soumettent : Rowe, dont la première œuvre dramatique montrait une liberté relative, se conforme par la suite aux canons orthodoxes. Congreve, après quelque résistance, s'incline et écrit *The Mourning Bride*. Addison respecte dans son *Cato* les règles classiques avec une absolue déférence. Nous ne nous étonnerons pas de voir Thomson en faire également la base de son esthétique dramatique. — En quelques autres points encore nous pouvons observer un contraste entre l'école du XVIIIe siècle et la précédente. Le drame de la Restauration n'avait, presque à aucun degré, subi l'influence de l'antiquité. Il évitait de demander ses sujets à l'histoire ancienne. Des événements moins lointains se prêtaient mieux à ces diatribes politiques dont s'alimentait la tragédie de cette époque. Mais avec l'établissement des doctrines de l'école classique, l'imitation de l'antiquité et celle de la France remettent en faveur les sujets antiques [1]. A partir surtout du succès de « Caton », les tragédies qui ne mettent pas en scène des Grecs ou des Romains seront à l'état de rares exceptions.

Voici qui nous explique comment, pour l'œuvre par laquelle il allait tenter la carrière dramatique, Thomson fit choix de l'histoire de Sophonisbe. Le sujet avait été traité bien des fois, depuis que Giorgio Trissino avait fait jouer, vers 1514, dans la grande salle de l'hôtel de ville de Vicence sa *Sofonisba*, la première tragédie régulière que le théâtre italien ait empruntée à l'histoire. La pièce du Trissin, publiée en 1524, était traduite en prose par Mellin de Sainct-Gelays et représentée à Blois en 1554, puis la traduction en était publiée en 1559. Un notaire royal de Lyon, Claude Mermet, faisait représenter en 1583 et publiait en 1584 une traduction en vers. La même année était représentée une tragédie de Mondot qui n'a pas été publiée. En 1596 Montchrestien, et en 1601, Montreux faisaient paraître des *Sophonisbe* qui, tout en suivant d'assez près la tragédie du Trissin, n'en étaient pas de pures traductions. Marston donne

1. Sur la formation de l'école classique anglaise, et, en particulier, sur l'influence exercée par nos dramaturges, de Corneille à Voltaire, on trouvera de copieux détails dans WARD, *English Dramatic Literature*, vol. II, p. 454-475.



aussi une « Sophonisbe » à la scène anglaise en 1606, et David Murray en fait le sujet d'un poème publié en 1611 [1]. — Plus célèbre que toutes celles qui avaient jusqu'alors suivi l'œuvre du Trissin est la *Sophonisbe* de Mairet jouée en 1629 et publiée en 1635. C'est la première tragédie régulière de notre théâtre, la première où soient observées les règles suivies par les auteurs italiens. Elle est restée longtemps en faveur. Corneille ne l'a pas fait entièrement oublier par l'œuvre du même nom qui, représentée le 18 janvier 1663, fut publiée l'année suivante. — Lee remettait de nouveau ce sujet sur la scène anglaise en 1676. Lagrange-Chancel faisait jouer le 19 novembre 1715 à la Comédie-Française une *Sophonisbe* qui atteignit quatre représentations [2].

On connaît l'histoire de la Carthaginoise telle que les historiens anciens nous l'ont transmise [3]. Sophonisbe, fille d'Asdrubal, et femme de Syphax, roi de Numidie, respire la haine des Romains. Elle a soulevé contre eux son mari. Celui-ci est vaincu par Massinissa, roi de Massilie et allié des Romains; la ville de Cyrthe, où Sophonisbe attend l'issue de la lutte, est elle-même prise. La reine redoute plus que la mort la servitude romaine. Elle implore Massinissa de lui éviter cette honte suprême. Massinissa, qui l'a jadis aimée, sent renaître son ancienne passion [4]. Il épouse Sophonisbe dont le

1. Le poème de cet ami de Drayton est peu connu. Nous en citerons une strophe comme spécimen de la langue et du goût de l'auteur :

« Thus having written with a sighing spirit,
Hee foulds those blacke newes in a snow-white sheet,
Uttering these speeches, to the scroll; her merit
Deserv'd a better present then this writ :
Yet shall she see so rare a thing in it,
From servitude and shame shall save her now,
And likewise me from a polluted vow.
(Str. v.)

2. La pièce de Thomson, représentée en 1729 et publiée en 1730, n'est pas du reste la dernière de la série. Notre liste, si complète que nous ayons essayé de la faire, omet sans doute encore quelques tragédies restées ignorées, après que nous aurons mentionné la *Sophonisbe* de Voltaire, représentée en 1769, et, dans notre siècle, celles de Dalban (1850) et Parisset (1864).

3. Tite-Live, liv. XXX, chap. XII à XV. — Polybe, liv. XIV. — Appien, « Histoire Punique », chap. X et suiv., et « Histoire espagnole », chap. XXXVII. Halliwell, dans son édition de Marston, mentionne aussi Cornélius Nepos (*in Vita Hannibalis*), Orosius et, parmi les modernes, sir W. Rawleigh, *History of the World*, Bk. V, et Langbaine, p. 551.

4. C'est Appien d'Alexandrie qui mentionne cette circonstance dont les

premier mariage est annulé par la captivité de Syphax [1]. Les Romains revendiquent néanmoins leur prisonnière, et Massinissa, pour lui épargner l'humiliation à laquelle les vainqueurs la réservent, lui envoie une coupe de poison.

Il n'est pas étonnant que tant d'écrivains aient été séduits par un pareil thème. Il y a là autant de circonstances dramatiques, autant de péripéties pathétiques pour conduire à une catastrophe émouvante, autant d'occasions à nobles et éloquentes harangues qu'en a pu jamais souhaiter poète tragique. — Le personnage de Sophonisbe, tel qu'il nous apparaît dans les historiens antiques, est dominé par un sentiment suprême : l'amour de Carthage et la haine des Romains. D'autre part les fortunes diverses de sa vie, ce double mariage, cet état d'une femme dont les deux maris sont vivants prêtent aux plus romanesques complications. De là deux conceptions diverses du caractère de l'héroïne et de la fable dramatique. Quelques auteurs auront surtout en vue le drame des passions qui agitent ces trois personnages : Sophonisbe, Syphax et Massinissa. D'autres verront d'abord et presque uniquement Sophonisbe, l'indomptable ennemie de Rome, l'héroïne au patriotisme enflammé. La première interprétation est celle du Trissin, de Mairet et de Lee. La seconde est celle de Corneille. Cette hautaine grandeur de sentiments était faite pour lui plaire. Mais, comme le poète vieilli croyait devoir mêler à toute action tragique une forte dose de sentiment romanesque, il n'a pas conservé intacte la farouche Carthaginoise de Tite-Live. « Je lui ai prêté », dit-il lui-même, « un peu d'amour ».

II

De ces deux conceptions [2] c'est la dernière que choisit Thomson. Il aborde la scène avec une double et très apparente

auteurs de toutes les « Sophonisbes » ont voulu tirer parti. Sophonisbe, promise par Asdrubal à Massinissa, aurait été forcée par le sénat de Carthage d'épouser Syphax.

1. « Le mariage est rompu par le divorce, la mort, la captivité.... » (*Digeste*, liv. XXIV, titre II, 1. Cité par Marty-Laveaux.)

2. Il y a du reste un troisième parti à tirer du thème fourni par les historiens. C'est de greffer sur leur récit toutes les inventions imaginables, sans plus de respect de la vérité historique que de la vraisemblance humaine. C'est ce qu'ont fait Marston, et, à un moindre degré, Lee.



préoccupation. Il veut exprimer, par la bouche de ses personnages, les sentiments les plus nobles et les plus héroïques. Il veut aussi observer rigoureusement les principes de l'école classique, en limitant le nombre de ses personnages, en réduisant les circonstances extérieures de l'intrigue à une action aussi simple qu'il se pourra. Ce sont bien les deux exigences qu'impose alors le goût du public et celui des lettrés. On demande moins aux dramaturges l'invention ou le mouvement que l'adaptation ingénieuse de leur fable aux étroites conditions prévues par la règle des unités. On attend d'eux, non pas la profondeur psychologique ou la puissance créatrice, mais la dignité soutenue et l'éloquence du langage [1].

Thomson a connu la pièce italienne et au moins les deux versions de Mairet et de Corneille [2]. Mais il a fait subir aux données fournies par ces écrivains d'importantes modifications. L'amour de Sophonisbe pour Massinissa est le sujet unique des premières scènes de la tragédie de Mairet, et reste jusqu'à la fin un des éléments importants du drame. Il passe chez le poète anglais au second plan. C'est par une profession de sentiments patriotiques adressée par Sophonisbe à sa confidente que s'ouvre la tragédie de Thomson. Cette circonstance d'un amour de l'héroïne répondant à celui de Massinissa, notre auteur ne le conserve qu'avec un embarras évident. Il y insiste aussi peu que possible; il lui laisse un caractère si vague qu'on peut toujours se demander s'il a voulu que le lecteur y ajoutât foi A ses yeux évidemment cette faiblesse diminue la grandeur d'âme de l'héroïne. L'amour de Carthage, la haine du nom romain, l'horreur de la servitude et le culte passionné

1. « The sure sign of the general decline of an art is the frequen occurrence, not of deformity, but of misplaced beauty. In general, Tragedy is corrupted by eloquence; and Comedy by wit. » (Macaulay, *Essay on Machiavel.*)

2. Il est infiniment probable qu'il connut la pièce célèbre du Trissin. Son voyage avec le jeune Talbot et son séjour en Italie lui rendaient familiers les chefs-d'œuvre de la littérature italienne. Du reste, il a songé, nous le verrons, à joindre à sa tragédie une partie lyrique. C'était bien à l'exemple du Trissin, suivi par Saint-Gelais, Mermet et Montchrestien, mais non pas par Mairet, qu'il faut reporter un pareil projet.

L'influence de Mairet, se fait sentir dans plusieurs détails. C'est dans sa *Sophonisbe* que se rencontre une confidente du nom de Phœnissa. La scène du début de la tragédie de Thomson, la conversation de Sophonisbe avec ses femmes, en un lieu d'où l'on peut suivre la bataille, reproduit exactement la donnée d'une scène de Mairet, acte II, sc. I.

35

de la gloire voilà les sentiments dont le dramaturge veut pétrir l'âme de sa Sophonisbe. Il est à cet égard plus cornélien que Corneille lui-même dont l'héroïne est amoureuse, au moins autant qu'elle est patriote. Il est vrai que cet amour est de nature particulière, et n'a pas pour effet d'amollir l'âme de la Carthaginoise. La Sophonisbe française ne cède point à un sentiment plus fort que la raison ou le devoir. Mais elle a au plus haut point cette fantasque et hautaine coquetterie que le vieux Corneille prête aux femmes de ses dernières tragédies. Elle n'aime pas Massinissa; mais elle a une rivale, et son honneur souffrirait autant du triomphe de cette Eryxe que de la ruine de Carthage ou de l'humiliation de la captivité [1].

Thomson n'a pas conservé cette singulière et peu sympathique conception du personnage. Il a également allégé la tragédie de toute la complication romanesque dont l'avait agrémentée Corneille. Il a supprimé le personnage d'Eryxe, qui se pose dans la tragédie française en face de Sophonisbe et qui l'égale par l'héroïsme des pensées, par la hauteur du langage et par la même subtile application du « pun d'onore » aux choses de l'amour — « Ce qui m'a plu », dit Thomson lui-même dans la Préface, « c'est la grande simplicité de l'action « qui cependant présente plusieurs révolutions de la fortune ». Et il s'est fait une loi de se borner strictement aux faits mentionnés par les historiens. Il limite à six le nombre des personnages, il compte pour l'intérêt de son drame moins sur le choc des événements extérieurs que sur les orages des cœurs et les tumultes de la passion.

En renonçant ainsi à l'un des éléments du drame tel que l'avaient compris Shakespeare et les grands dramaturges anglais, notre poète sans doute faisait preuve de discernement. Il se rendait justement compte de la limite de ses aptitudes et de ses pouvoirs. Faire du drame un tableau fidèle de la vie nous laisser pénétrer jusqu'à l'âme des personnages à travers leurs actes, c'est le privilège des plus grands parmi les génies dramatiques. Savoir même donner le mouvement aux figures qui emplissent la scène, faire mouvoir et heurter les uns contre les autres les individus ou les groupes d'un drame romanesque, et, en dépit de prodigieuses invraisemblances ou des extrava-

1. Voir surtout acte V, sc. I.

gances d'imaginations en délire, insuffler la vie à d'impossibles créations, c'est l'art, inférieur sans doute, mais difficile à acquérir, des dramaturges de second ordre dans les époques de grande puissance dramatique. Sur un pareil terrain Thomson n'aurait pu rivaliser ni avec Marston ni avec Lee.

Avait-il plutôt ce qu'il faut de subtile puissance d'analyse, de pénétrante observation des replis cachés du cœur pour pouvoir comme un Racine deviner les secrets des sentiments, leurs mobiles mystérieux et leure répercussions lointaines? Avait-il cette puissance de synthèse qui permet à notre grand classique de ramasser ces observations délicates ou profondes et d'en former ces créatures générales auxquelles manquent sans doute le trait individuel et la personnalité concrète, mais non pas l'intensité de vie?

Un impartial examen de l'œuvre de Thomson ne permet pas de répondre affirmativement à cette question. Il n'eut pas plus le don du psychologue que le talent du dramaturge; il ne sut ni faire mouvoir des groupes nombreux, ni créer de vivants personnages. Si l'action de son drame est mortellement lente et froide, l'intérêt n'en est pas davantage soutenu par une subtile analyse des cœurs ou par une fidèle et précise représentation de leurs agitations. Sa tragédie ne nous offre ni cohésion dans les caractères, ni logique, vérité ou vraisemblance dans le développement des passions.

Nous avons dit déjà de Sophonisbe qu'il est malaisé de savoir s'il y a en elle quelque amour sincère pour Massinissa. Dans sa première entrevue avec lui [1], elle n'a dans la bouche que des prières d'abord et ensuite des outrages. Pas un mot de passion, pas un cri indigné pour protester contre le reproche de perfidie que lui adresse son ancien amant. Quand elle-même à son tour s'attache au souvenir du temps de leur amour, elle semble le faire par un calcul de coquetterie plus que par un émoi sincère. Dans l'acte suivant [2], nouvelle scène de reproches et d'injures quand la reine vient éveiller la jalousie de Massinissa par ses prières en faveur de Syphax. Et lorsque, dans la même scène, un revirement complet suit ce cri de Sophonisbe : « Comment peux-tu me tuer ainsi? » rien ne nous permet de comprendre pareil changement de ton; rien ne nous fait savoir

1. Acte II, sc. II. — 2. Acte III, sc. III.

si c'est en effet le cri d'un cœur blessé, ou une ruse habile. — Le mariage est convenu, accompli et la reine explique à sa confidente comment elle y a consenti uniquement par amour pour Carthage [1]. Elle renouvelle les mêmes assurances à Syphax [2], et, même à l'agonie, ses pleurs et ses adieux vont à sa patrie, à sa compagne plutôt qu'au mari, à l'amant qui se désole devant elle. Sans aucun doute le poète a voulu, au-dessous des mâles vertus, montrer dans son héroïne quelque passion plus féminime. Mais son intention est restée impuissante. Il ne nous semble pas que jamais un cœur de femme palpite sous le costume royal ou sous les voiles de deuil de Sophonisbe, reine, veuve, épouse ou captive. — Thomson aurait ici pu s'inspirer heureusement de l'exemple du Trissin. Le vieux poète avait conservé au personnage quelque chose d'humain et de touchant. Le sacrifice de sa vie une fois fait, la coupe de poison bue, Sophonisbe redevenait femme, avec les touchants regrets de la vie, des choses terrestres et des chères amitiés qu'avait exprimés l'Iphigénie grecque [3]. Rien de ce côté féminin, aimable et vivant n'est conservé par Thomson. En dépit de l'assurance qui nous est donnée de son amour pour Massinissa, la Sophonisbe qu'il nous montre est bien l'héroïne la plus dépouillée de féminité que présente le théâtre.

Pas plus de clarté, ou, pour mieux dire, pas plus de vérité dans le caractère de Massinissa. Le premier acte nous montre en lui le parfait jeune héros de tragédie, moins l'amour. Vainqueur de Syphax, il lui témoigne la plus courtoise compassion; il ne parait pas qu'il ait conservé souvenir d'une ancienne flamme pour Sophonisbe, et, à la vue des transports furieux de Syphax, il adresse une prière aux dieux pour leur demander de ne jamais connaître les orages et les ravages des passions [4]. A l'acte suivant, avant même qu'il ait revu Sophonisbe, nous sentons dans les protestations par lesquelles il s'efforce de rassurer Narva [5] que cet amour n'est pas aussi

1. Acte IV, sc. I. — 2. Acte IV, sc. II.

3. « Cara luce del Sole.... E tu dolce mia Terra.... E prego Iddio che la morte poi — Rechi pace e quiete a tutti voi. » — Puis viennent des adieux à son père, à son frère, à sa sœur, à sa mère qui seraient plus émouvants s'ils étaient moins prolongés. Le Trissin ne sait guère se borner ni se concentrer. Il écrit, comme Pasquier le disait de Marot, « beaucoup et fluidement ».

4. Acte I, sc. IV, V. — 5. Acte II, sc. I.

complètement éteint qu'il le croyait lui-même. C'est bien là une progression qui nous achemine vers l'explosion de passion de l'acte III; mais rien ne l'explique, rien ne la justifie. Rien ne s'est passé de nouveau depuis le moment où nous avons vu Massinissa si calme en face de l'homme qui a été son rival heureux. Bientôt il se trouve en présence de Sophonisbe [1]. Elle n'a pour lui que des paroles de dédain; et nous sommes très surpris d'entendre de quel ton il répond : « O Sophonisbe! « il n'est pas prudent de t'écouter ; j'ai mal connu mon cœur, « lorsque je l'ai ainsi exposé! — je veux m'enfuir! ». La reine s'est retirée, sûre d'avoir reconquis le cœur de son ancien amant, et celui-ci cependant se félicite du péril bravé et surmonté. Il juge qu'il a fait preuve d'une stoïque force d'âme.

Au début de l'acte III l'amoureux Africain interroge sa passion et reconnaît peu à peu l'état de son cœur. Sans doute il y a là une scène possible de fine et délicate analyse. Mais le poète est resté inférieur à sa tâche. Nous ne sommes pas en face d'une passion qui s'épanouisse par un développement spontané ou par suite d'influences visibles. Nous ne croyons pas à l'amour de Massinissa — et il y a quelque chose de presque comique dans l'émoi du personnage quand il se demande : « Qu'est-ce que cela veut dire? — C'est l'amour, « l'amour tout-puissant [2]. » La constatation une fois faite, il ouvre sans plus de résistance son cœur « au dieu rose et souriant [3] ». Dans la scène suivante il révèle à Narva l'état des choses. Ce n'est pas là non plus que nous trouverons le secret de cette transformation d'un Hippolyte en Oreste. « L'incendie s'est répandu rapide », dit-il, et c'est le plus clair de ses explications. Et aussitôt après il arrive au paroxysme de ces passions de la tragédie héroïque, pour lesquelles il n'est pas de déclamation assez ampoulée : « N'essaie pas de me « détourner de mon amour.... Tes paroles pourraient apaiser « les vents et leurs tourbillons.... Elles pourraient éteindre la « flamme, mais non pas mon amour plus fort [4]. » Rappelé au sentiment du devoir, il trouve dans l'idée d'un mariage immédiat avec Sophonisbe le moyen de concilier « l'amour et l'honneur qui l'assiègent ». Mais quelques paroles de Narva évoquent le souvenir de Syphax, de son rival heureux, aujour-

1. Acte II, sc. II. — 2. Acte III, sc. I. — 3. *Ibid.* — 4. Acte III, sc. II.

d'hui son prisonnier, et voilà cet amour frais éclos empoisonné par les tortures de la plus féroce jalousie. Ces âmes flottent et tournent au caprice du vent. La jalousie furieuse succède à l'amour confiant, et fait place de nouveau à de violents transports [1]. L'auteur a voulu de frappants contrastes, il n'a pas su les rendre intelligibles ni acceptables.

III

A défaut d'une action entraînante, à défaut d'une psychologie pénétrante et vraie, le succès peut être assuré à une tragédie classique par d'autres qualités. L'exemple même du vieux Corneille nous apprend que des personnages dont l'âme est simplifiée jusqu'à un point que ne connaît pas la vie, dont les sentiments sont raffinés et élevés au-dessus du niveau possible de l'humanité, dont l'attitude a pris quelque chose de tendu, de conventionnel et de factice, peuvent cependant nous offrir le spectacle le plus émouvant. Il y faut deux choses. Il faut que le poète lui-même ait dans le cœur ou dans le génie assez de flamme pour communiquer la vie à ces créatures d'âme dépouillée et sommaire. Il faut aussi que ces personnages d'une réalité relative, qui se meuvent dans une atmosphère de sentiments, de passions et de pensées convenus, s'expriment dans un langage assez beau pour être par lui-même une source d'émotion esthétique, assez magnifique et d'assez haute tenue pour nous faire accepter tout ce monde de personnages et de sentiments montés à un diapason exceptionnel.

Thomson n'était pas Corneille. Le langage de ses héros n'a

1. « Tu triomphes, amour! Toute mon âme est amour — Et quand elle se décide aveuglée à ne plus aimer — C'est alors que l'amour remporte le triomphe suprême. »

Le personnage du reste explique lui-même comment l'amour doit se trouver dans une âme de héros (acte V, sc. II). L'idée semble empruntée à Corneille, acte IV, sc. III.

Ce n'est pas seulement en France, on le voit, que le bon sens et le bon goût de Boileau peuvent trouver matière à raillerie :

« Et de quel droit se diraient-ils héros s'ils n'étaient point amoureux? N'est-ce pas l'amour qui fait aujourd'hui la vertu héroïque? » (*Dialogues de Lucien, Platon et Diogène.*)

ni la puissance, ni la noblesse, ni l'éloquence. La force est une des qualités éminentes de son style dans les « Saisons », mais nous savons que là même elle a une tendance à devenir emphase. Sur la scène, et dans la bouche de personnages qui ont à exprimer des passions violentes, elle se change en une déclamation excessive et boursouflée. Aucun des personnages n'est à l'abri de ce reproche. Sophonisbe parle une langue uniformément enflée et emphatique. Dans ses dialogues avec celui qui l'aime et qu'elle est supposée aimer, elle a sans cesse à la bouche le défi et la menace [1]. Massinissa d'abord modéré, sentencieux, exprimant des sentiments de piété [2], ou des maximes de sage et banale philosophie, Massinissa devenu tout à coup l'esclave de l'amour, de la jalousie ou de la haine s'emporte à des extravagances de langage démesurées. S'il fait une promesse à Sophonisbe, c'est en jurant « par les puissances redoutées qui gouvernent les humains [3] ». — « Son « amour sera plus facile à calmer que les tourbillons du vent « qui soulèvent le sable du désert ou que l'incendie des forêts « embrasées par la foudre [4]. » Au souvenir de Syphax il s'écrie torturé par la jalousie : « Souvenir maudit! Voilà, voilà qui « jette à mon cœur un serpent.... Cette pensée est l'enfer [5]. » A la scène suivante cette jalousie s'exaspère encore, et l'étouffe [6]. « Il aurait tout pardonné à son rival, « de l'avoir chassé dans « le désert pour y mourir de soif avec les dipsades [7] », tout « sauf « l'outrage impardonnable qu'il ne veut pas nommer [8] ». Et quand Lelius le menace d'arracher du lit nuptial la dangereuse ennemie de Rome, Massinissa répond dans un langage digne des héros les plus mélodramatiques de Marlowe, de Marston, de Dryden ou de Lee : « Ta rage pourrait plutôt « arracher de sa sphère d'azur la lune lointaine [9] ».

Quant au personnage de Syphax, il n'y a point à noter chez

1. Voir en particulier acte II, sc. II, et acte III, sc. III.
2. Entre autres passages quelques vers, acte I, sc. IV, acte III, sc. III.
3. Acte II, sc. II. — 4. Acte III, sc. II. — 5. Acte III, sc. II. — 6. « Oh! grant me breath! »
7. « And thirst with Dipsads on the burning sand. » — C'est à Milton que Thomson emprunte ce terme, souvenir sans doute de cette zoologie fabuleuse où se plaisaient les écrivains de la Renaissance.
8. Acte III, sc. III.
9. « As soon thy rage might from yonder sphere
Tear yonder moon. »
(Acte IV, sc. IV.)

lui de soudains et inexplicables passages de la raison à une sorte de paroxysme ardent. Celui-là est uniformément dans un état de truculente exaspération. Dès la première scène où il paraît, c'est par les plus violentes injures qu'il répond aux courtoises marques de pitié de son ennemi vainqueur. Et bientôt sa colère ne trouve plus à s'exprimer qu'en exclamations furieuses : « Tourments et torture!.... Confusion.... « Enfer[1]! » Son opinion sur la femme s'exprime en ces termes : « inoffensive en apparence; mais au fond tout entière poison, « serpents, tigres, furies, oui, tout entière[2] ». « Je suis venu », dit-il à sa femme, « pour te poignarder, et pour m'abreuver « du sang jaillissant de ton cœur[3] ».

Ce langage outré n'a pas même la tenue qui pourrait nous le faire admettre comme une convention dramatique. On peut concevoir une sorte de transposition du ton normal à celui de personnages héroïques dont la voix serait plus sonore et le verbe plus grandiloquent. On se fait à l'atmosphère spéciale du théâtre de Marlowe ou de Marston et l'on cesse d'être choqué de l'enflure de leur style. Mais Thomson ne sait pas créer ainsi autour de ses personnages une atmosphère héroïque. C'est par un effort imparfaitement dissimulé qu'il leur prête ce langage extraordinaire. Nous avons conscience à tout moment que ces couleurs violentes sont destinées à nous faire croire à l'extrême énergie des passions au lieu de trouver dans celles-ci leur explication et leur justification. Cette exaltation du discours retombe souvent à plat, et, par exemple, à plusieurs reprises, Massinissa bouleversé, partagé entre des sollicitations opposées, s'interrompt pour se consulter en termes tels que ceux-ci : « Voyons, réfléchissons un peu. Oui, c'est cela[4] ! » — « Voyons, pensons un moment — non! non! non[5]! »

L'accent personnel manque à tous les personnages. Tous ont la même faconde ronflante et la même énergie exubérante. Les

1. Acte I, sc. IV.
2. Acte IV, sc. II. C'est un trait qu'a relevé T. B., l'auteur du pamphlet dont nous avons parlé dans la biographie, le premier critique qui se soit occupé de la « Sophonisbe » de Thomson.
3. Acte IV, sc. II. Y a-t-il pure coïncidence, ou souvenir de ce passage de Lee : « Laugh when thou art drunk with a Queen's blood »? (*Sophon.*, acte IV.)
4. « Hold! — Let me think a while. — It shall be so! » (Acte V, sc. II.)
5. « Hold, let me think a moment. — No! no! no! » (Acte V, sc. II.)

mêmes formules reviennent tour à tour dans la bouche de chacun d'eux [1]. Ils s'interpellent les uns les autres au moyen de mêmes formes d'apostrophes naïvement énergiques : « Pernicious fair one [2] ! » — « Abject youth [3]. » Parfois l'adjectif est isolé en dépit de la grammaire : « Away, thou cruel and ungenerous, go [4] ! » — « Inhuman [5] ! » — Enfin la langue même de l'auteur des « Saisons » ne se retrouve guère dans les vers rocailleux de plus d'une scène [6].

IV

Au milieu de ces scènes de violence à froid, de déclamations et d'imprécations où l'on ne sent pas l'emportement de la passion sincère, on rencontre cependant quelques passages plus dignes du grand poète dont le génie luttait en vain contre les difficultés d'un genre pour lequel il n'était pas fait. Quelques passages frappent et charment au milieu de ces dissonances tapageuses ; presque tous sont des passages descriptifs. Narva décrit la captive aux charmes de laquelle Scipion a victorieusement résisté, et dans ce portrait nous relevons une notation délicate : «.... elle pleurait et rougissait, jeune, fraîche, écla-
« tante comme l'aurore. Et son œil était comme un coin du ciel

1. « Down, my heart! my swelling heart! » s'écrie Massinissa, acte III, sc. III ; et, à l'acte suivant. Sophonisbe à son tour :

« Impatient spirit, down! » etc.

2. Acte III, sc. II.
3. Acte III, sc. III. Cette aménité est adressée par Sophonisbe à Massinissa pour quelques paroles malsonnantes à l'égard de Carthage.
4. Acte III, sc. III.
5. Acte IV, sc. II. — Il faut tenir compte sans doute des usages de la langue dramatique d'alors. On avait tant abusé de l'interjection que l'effet en devait être fort émoussé. Rowe, qui n'est pas parmi les moins raisonnables de l'école, a des vers entièrement formés de substantifs exclamatifs :

« Distraction! Fury! Sorrow! Shame! and Death. »
(*The Fair Penitent*, acte IV, sc. I.)

6. Tim Birch signale par exemple ceci :

« And then it was, that when the heroe heard
That I to thee belong'd », etc.

Les éditions suivantes changèrent « That I » en « How I ».

bleu qu'on voit trembler à travers le blanc pur d'un nuage [1]. » — Tous les actes, on le sait, se terminent par quelques vers rimés. Le passage qui finit l'acte III prend le développement d'un air de bravoure. Massinissa y compare le calme rétabli dans son âme par l'amour de Sophonisbe à l'apaisement des flots irrités quand la jeune Vénus s'est élevée, a souri, a montré sa beauté. Tout ce *simile* est vraiment beau, d'une langue harmonieuse et sûre qui contraste avec les laborieux efforts du dialogue. Il y a repos pour le lecteur, comme sans doute aussi pour l'auteur, à ces quelques vers de description où le poète parle en son nom, et ne s'impose plus la tâche ingrate de fournir un langage aux sentiments forcenés de ses personnages.

A l'imitation des tragédies antiques, la « Sophonisbe » du Trissin faisait une grande part au chœur. Les femmes carthaginoises mêlent leur voix, leurs soupirs, leurs espérances ou leurs lamentations à toute l'action de la tragédie. Les traducteurs et les imitateurs du poète italien conservent cette donnée [2]; mais on voit chez eux l'importance du chœur diminuer graduellement. Mairet enfin le supprime. Thomson a songé à le faire intervenir de nouveau, avec infiniment de réserve du

1. « She wept and blush'd
Young, fresh and blooming like the morn. An eye
As when the blue sky trembles through a cloud
Of purest white. »

2. Dans la traduction en prose de Mellin de Sainct-Gelays, ces chœurs seuls sont en vers. Dans le dialogue même la mesure est celle de l'alexandrin (quelquefois sans rimes) :

« Il fait bon s'exempter de si cruelles mains
Mais non point par la mort; car la mort est le mal
Extrême et le dernier de tous les autres maux. »
(P. 174.)

En dehors du dialogue le chœur s'exprime en vers de sept syllabes, et une seule fois dans une combinaison de vers qui forme une strophe gracieuse :

« Las! je me sens au cueur
Une si grande peur,
Que je ne scay que taire ou que parler:
Je me sens toute telle,
Comme la colombelle,
Qui sur son chef voit un aigle voler. »
(Première intermédie, p. 176.)

Mermet emploie aussi pour le langage du chœur, ou, comme il le dit, des « Dames ensemble », le vers de sept syllabes. — Chez Montchrestien, il n'y a pas d'autre mesure que l'alexandrin.

reste. Le chant nuptial qui figure dans ses œuvres diverses comme ayant été destiné à la tragédie de « Sophonisbe » devait y être entendu à l'acte IV, au moment où le peuple se réjouit du mariage de Massinissa et de Sophonisbe. C'est ce chant qui devait apprendre à Lelius un mariage auquel il a peine à croire. Certes nous ne voulons pas exagérer l'importance du morceau. Il ne suffit pas à nous faire voir en Thomson un poète lyrique. Mais cette pièce à Vénus et cet éloge du dieu de l'amour sont à coup sûr mieux venus que la plupart des tirades ampoulées des protagonistes.

Au début de l'acte V, on peut noter aussi un court et brillant passage où se retrouve la maestria du grand poète descriptif. Massinissa joyeux voit toute la nature s'associer à son bonheur :

. . . . The breezy spring
Stands loosely floating on the mountain-top.
And deals her sweets around.

Cette comparaison des défauts et des beautés de la tragédie peut sans doute suffire à expliquer le peu de succès de l'œuvre. On sait cependant que l'échec en a été attribué à certain vers tourné en ridicule au moment de la représentation. Nous avons dit autre part avec quelle réserve il faut accepter ce menu fait de l'histoire littéraire. Mais nous ne pouvons terminer notre étude de la « Sophonisbe » sans rappeler le seul passage qui en soit resté célèbre :

Oh! Sophonisba, Sophonisba, oh!

Nous n'entreprendrons pas de réhabiliter ce vers malheureux. Il n'est que juste cependant d'affirmer que les contemporains de Thomson ne le trouvèrent pas, « prima facie », ridicule comme il nous apparaît aujourd'hui. Pour le rendre grotesque, on le coupe en deux hémistiches symétriques. Il est clair que c'est une trahison que ne prévoyait pas le poète. Sa ponctuation indique un arrêt après la première et avant la dernière interjection. — Quant à ces interjections, elles sont monnaie courante dans la langue dramatique pendant une longue période. Thomson en use largement. Les « O Sophonisba! » ne sont pas à compter [1]. Parfois même un autre nom propre

1. Voir, par ex., acte II, sc. II, et acte III, sc. III.

exprimé deux fois et flanqué des deux interjections : « Oh! Narva, Narva, oh [1]! » reproduit exactement le mouvement de l'exclamation plus célèbre de l'acte III. Mais n'oublions pas que les exemples de formes semblables abondent dans le théâtre depuis la Restauration. Le vers de Thomson se trouve presque identiquement dans Lee :

« O Sophonisba, oh! » (Acte I, sc. II.)

Et quel est le personnage tragique de toute cette période dont le nom ne figure point au moins une fois précédé ou suivi de l'inévitable « oh » [2]?

Thomson et ses contemporains semblent du reste avoir trouvé dans cette seule syllabe des beautés que nous n'y voyons plus. Leurs acteurs sans doute savaient les y mettre. L'indication scénique la fait quelquefois émettre simultanément par plusieurs personnages. — Mandane et Memnon dans la dernière scène du *Busiris* de Young s'écrient à l'unisson :

. . . . « Oh! oh! »

C'est aussi par cette exclamation que se termine la plus célèbre des tragédies du XVIII[e] siècle, le *Caton* d'Addison [3]. Voici le commentaire de Thomson lui-même sur cet éloquent monosyllabe et sur la façon dont il l'a entendu interpréter par l'acteur Booth : « In the last act in Cato... you would think he « expired with the Oh! that ends it [4] ».

Thomson est donc loin d'être le seul coupable, et ce n'est pas à lui mais aussi bien à toute la race des dramaturges depuis Dryden et Lee que s'adressait la parodie de Carey, faisant tenir tout un vers dans cette unique et éloquente syllabe :

O —————————————————— h [5]!

1. Acte II, sc. III. — Fielding relève ce vers en même temps que l'autre. On a rapproché de ces passages de Thomson, une expression de Shakespeare lui-même : « O my mother! mother, 185. O! » (*Coriolanus*, V, III!)

2. On aurait pu supposer que l'un d'eux au moins devait échapper à la commune loi : l'*Oroonoko* de Southerne. Il n'en est rien.

« — Imoinda, oh! thy Oroonoko calls.
IMOINDA [*coming to life*].
— My Oroonoko! oh! I can't believe » etc.
(*Oroonoko*, acte II, sc. III.)

3. « The best may err, but you are good, and — oh! » (*Dies.*)

4. « Lettre à Cranstoun du 3 avril 1725. »

5. *Chrononhotonthologos*, vers final.



CHAPITRE II

« AGAMEMNON »

I

Pour le sujet de sa seconde tragédie, Thomson s'adresse à une plus lointaine antiquité : des annales glorieuses de Rome il passe aux sombres légendes épiques de la Grèce. Après avoir transporté sur la scène un chapitre de Tite-Live plein de dramatiques événements, il fait revivre la plus simple, à une seule exception près [1], des tragédies grecques, l' « Agamemnon » d'Eschyle.

Non pas d'ailleurs qu'il songe à en conserver la fruste grandeur. — Dans le drame d'Eschyle, les personnages ont une attitude morale inflexible, immuable comme le masque des acteurs qui les représentaient. Dès le début Clytemnestre est décidée à tuer le roi, pour venger sa fille et pour échapper au châtiment de l'adultère. Egisthe tend au meurtre d'Agamemnon d'une volonté que rien ne combat; il y est poussé tout à la fois par l'ambition, par l'amour et par le devoir qui lui commande de venger son père. — Le poète anglais ne se contentera pas d'une psychologie aussi sommaire. Ce qu'il poursuit, ce n'est pas une restitution de la tragédie antique; c'est le développement, sur le vieux sujet des malheurs et des crimes de la

1. « Les Suppliantes » sont, selon l'expression d'un historien de la littérature grecque, un merveilleux cantique en l'honneur de l'hospitalité.

famille de Pélops, d'une tragédie conforme aux doctrines littéraires du XVIIIe siècle.

Déjà l'imitation qu'avait donnée Sénèque de l'« Agamemnon » avait altéré la simplicité sculpturale des personnages d'Eschyle. Dans la tragédie latine, le drame n'est pas uniquement conduit par la fatalité vengeresse des crimes du passé. Clytemnestre a des hésitations et des scrupules. Elle délibère avant de se déterminer au meurtre. Et si, dans l'ensemble, l'œuvre de Sénèque reste incomparablement inférieure au modèle grec en force tragique et même en habileté scénique, elle marque cependant un développement des ressources possibles du drame, et un acheminement vers la riche analyse psychologique des théâtres modernes.

Mais Thomson ne se contente pas de cette altération. Il ajoute aux éléments d'intérêt que présente la lutte des passions dans le cœur de l'héroïne ceux qu'il tirera des péripéties d'une intrigue développée au milieu des coups de théâtre [1]. Nous voilà bien loin de l'antique Orestie. L'« Agamemnon » anglais est une tragédie psychologique par la complexité des âmes qui y sont mises en jeu, et c'est un drame romanesque par la variété des incidents qui mènent l'action.

On comprend quel principe de faiblesse devait contenir une œuvre ainsi composée. Entre les diverses conceptions possibles l'auteur n'a pas voulu choisir. Toutes figurent à la fois dans sa pièce composite; mais aucune n'est satisfaisante. Le souvenir, évoqué dans un dialogue [2], des crimes atroces de la famille des Atrides ne remplace pas cette tragique émotion que fait peser sur l'œuvre grecque l'action du destin implacable. Les machines

1. Il ne semble pas du reste avoir tiré grand parti directement de la tragédie de Sénèque ni des traductions ou imitations nombreuses qu'en avait données le théâtre français. (Ch. Toutain en 1556 ou 1557 — F.-C. Duchat en 1561 — Rolland Brisset en 1589 ou 1590 — Pierre Mathieu en 1589 — Benoist Bauduyn en 1619 — P. Linage [en prose] en 1651 — Michel de Marolles [en prose] en 1660 — Claude Boyer en 1680 — Pierre Brumoi en 1730.)

Peu de détails, en dehors du personnage de la nourrice, paraissent empruntés à cette tragédie latine qui fournit à Racine la matière d'un de ses vers les plus célèbres :

« Vicere nostra jam metus omnes mala. »
(Actus III, 685.)

« Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance! »
(*Andromaque*, acte V, sc. v.)

2. Acte II, sc. vi.

dramatiques les plus ingénieuses ne remplaceront pas ce souffle d'horreur que répandent dans toute la trilogie d'Eschyle les Parques toujours présentes sinon toujours visibles. Quant à la complexité introduite dans l'âme des personnages, elle diminue leur majesté hiératique sans que Thomson ait su y trouver l'occasion de grandes et belles créations dramatiques. Clytemnestre ramenée à des proportions plus humaines n'est pas pour cela plus vraisemblable; elle est assurément moins vivante. Après plusieurs années de trahison criminelle, elle se sent bourrelée de remords en apprenant l'arrivée prochaine d'Agamemnon. Les excuses qu'elle invoque sont étranges. C'est, à l'en croire, la douleur et l'indignation inspirées par le sacrifice de sa fille qui l'ont poussée à l'adultère. Elle entend n'être criminelle que jusqu'à un certain point, et veut tout avouer à Agamemnon. Elle s'emporte en violents reproches contre Egisthe, puis elle lui propose de fuir, et finit par écouter sans trop de révolte la proposition qu'il lui fait d'assassiner le roi. Quand, à la fin du second acte, le même sujet occupe les deux amants, Clytemnestre supplie d'abord son complice de renoncer à ce crime nouveau [1]. Mais quand celui-ci lui rappelle l'accusation portée contre Agamemnon d'avoir, sous les murs de Troie, aimé Chyséis et Briséis et plus tard cette Cassandre qu'il ramène avec lui, l'épouse outragée donne, au moins par prétérition, son assentiment au projet d'assassinat. Voilà une susceptibilité inattendue et un renversement de sentiments peu expliqué. Est-elle au moins assurée dans cette dernière résolution? Non, nous la retrouvons au quatrième acte pénitente et timorée; elle croit devoir s'excuser auprès de Mélisandre; mais elle le quitte pour avertir Egisthe de l'imminence du danger qui les menace. Et quand, au début de l'acte V, Egisthe expose nettement à la reine son projet, elle s'indigne et se révolte, injurie son amant, déclare qu'elle préviendra Agamemnon du forfait qui se prépare; puis il suffit de lui parler de Cassandre pour que sa singulière jalousie reparaisse; elle pleure et consent au meurtre. — C'est donc, à

1. Dans la tragédie de Sénèque, dont la psychologie est parfois très naïve, Clytemnestre conçoit elle-même le projet de mettre à mort Agamemnon, puis elle se rend aux bons avis de sa nourrice, et elle déclare à Egisthe qu'elle sent renaître en elle l'amour conjugal — ce qui ne l'empêche pas du reste de consentir finalement au meurtre.



trois reprises différentes, la même succession non justifiée de sentiments opposés, sans aucun élément nouveau d'intérêt. C'est le spectacle trois fois présenté d'une même incohérence inexplicable.

Il n'y a pas plus d'unité dans le caractère d'Égisthe. A l'égard d'Agamemnon tout au moins, il n'a pas d'hésitation. Mais quels sont ses sentiments envers Clytemnestre? Nous pouvons concevoir, sans que jamais Eschyle nous donne à cet égard d'indication, l'amour de ce loup pour cette louve. Mais quelle singulière posture et quel singulier langage que celui du fils de Thyeste dans les premières scènes de l' « Agamemnon » de Thomson! Il gémit, il soupire, il se plaint timidement comme le plus galant et le plus doucereux de ces héros qu'a raillés Boileau [1].

C'est là qu'est la grande faute de goût de Thomson. Il n'a pas senti qu'il y avait incompatibilité entre les données atroces du drame eschylien et les bienséances, les nuances, les réserves et les délicatesses d'une tragédie moderne. On peut à coup sûr trouver un noble sujet de drame dans les hésitations et les déchirements d'une femme que sollicitent la passion, l'intérêt et le devoir. Mais ces hésitations et ces scrupules d'une âme moyenne et pondérée, on ne s'attend pas à les rencontrer dans cette famille de Pélops où Tantale et Atrée servent à leurs hôtes la chair de leurs enfants, où les parricides et les incestes font reculer d'horreur le soleil, où les meurtres vulgaires ne se comptent pas, sans parler du sanglant sacrifice par lequel Agamemnon a prouvé son dévoûment à la cause des Grecs.

Le drame est rapetissé par cette introduction de passions diverses. Il l'est plus encore par la conception d'une intrigue compliquée, à péripéties imprévues et variées. Thomson a imaginé l'incident romanesque de Mélisandre jeté sur une île déserte par ordre d'Égisthe et recueilli bien des années après par Agamemnon lui-même dans son voyage de retour. De sorte qu'au lieu du roi confiant et heureux que nous montre le

1. « O more than lovely! O majestic fair one!
Since you then know the jealous force of love,
Forgive its tender fears, its fond offence;
Offence I could not mean. » Etc.

(Acte I, sc. III.)

récit grec, nous voyons en face d'Égisthe un homme averti dont les soupçons se changent bientôt en certitude. C'est un duel de ruse et de savoir-faire qui s'engage entre les deux ennemis. L'intérêt ne porte plus sur le drame intérieur des âmes et des cœurs, mais sur les péripéties d'une lutte de palais. L'issue n'en est fixée ni par l'irrésistible volonté des dieux, ni par les fatalités de la passion. Si Égisthe l'emporte c'est parce que la tempête retarde de quelques heures l'arrivée des vaisseaux du roi.

Aussi bien Thomson ne fait-il qu'une faible part aux éléments qui donnent à l'antique tragédie son caractère. Le chœur disparaît presque entièrement, et dans la courte scène où il figure [1] il n'apporte au drame aucun élément lyrique. Les nobles strophes où, chez Eschyle, le chœur des vieillards argiens célèbre d'abord l'enthousiasme de la Grèce s'armant pour venger Ménélas, et puis les maux de la guerre font place dans la tragédie anglaise à un dialogue où le roi et son fidèle Arcas développent en style pompeux les bienfaits et les beautés de la paix, les mérites et l'utilité de la guerre. Le début si plein de saveur de l'« Agamemnon » grec, le monologue du veilleur attendant depuis des années, sur le toit du palais, le signal qui doit annoncer la prise de Troie, cette scène d'une naïveté épique, pouvait tenter le poète moderne. Il n'y a vu que l'occasion d'un morceau descriptif traité avec soin; il n'a rien conservé de ce qui en fait pour nous la couleur et le charme archaïque.

II

Si rares que soient les occasions où Thomson a fait passer dans sa tragédie quelque chose de la farouche grandeur de son modèle, il en est une cependant qu'il convient de signaler. Devant le palais où elle sait qu'un crime odieux va s'accomplir Cassandre, dans le drame grec, est saisie d'horreur. « Ce palais », dit-elle, « exhale une odeur de mort, le sang y dégoutte »; et quand le chœur répond : « Oui, le sang des victimes brûlées

1. Acte IV, sc. III.

sur l'autel », la prophétesse ajoute : « La vapeur qui y règne est celle des tombeaux [1] ».

Thomson a fait perdre à ces paroles quelque chose de leur tragique épouvante en y ajoutant un long et faible développement. Mais il a eu l'audace de reproduire l'idée qu'expriment ces deux vers :

« Emportez-moi loin de ce palais ou plutôt de cet abattoir!
« Il y règne une odeur de carnage, et l'on y sent une vapeur
« affreuse, comme peuvent en exhaler les sépulcres béants. »

Malgré l'emphase inutile, et les mots nobles (carnage, sépulcres béants) qui sont la marque de l'écrivain et du temps, la traduction conserve quelque chose du puissant réalisme et de l'horreur presque physique évoquée par le passage d'Eschyle. Cette intervention du sens de l'odorat en pareille occasion nous éloigne singulièrement des conventions, des bienséances, de la pointilleuse noblesse du théâtre classique au XVIIIe siècle. C'est plus haut, c'est au théâtre de la Renaissance anglaise et au génie de Shakespeare qu'il faut remonter pour trouver l'équivalent de cette association hardie d'une tragique émotion à une hallucination d'un sens inférieur. Par delà les siècles, à travers les civilisations diverses et les révolutions de l'art, Shakespeare rejoint Eschyle dans une même inspiration quand lady Macbeth sent l'odeur ineffaçable du sang sur la petite main que le crime a souillée [2].

III

Les personnages de l' « Agamemnon » anglais n'ont rien, nous l'avons vu, de l'énergie brutale des héros du vieil Eschyle. La tragédie anglaise se termine cependant comme l'autre dans le sang et les imprécations furieuses. C'est une nécessité du sujet choisi, ce n'est plus une conséquence naturelle du choc des caractères. La langue reproduit les anachronismes, les trahisons, et, on peut le dire, les contre sens de l'interpréta-

1. Κασάνδρα. Φόβον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.
Χορός. Καὶ πῶς τόδ' ὄζει θυμάτων ἐφεστίων.
Κασάνδρα. Ὅμοιος ἀτμός, ὥσπερ ἐκ τάφου, πρέπει.
(« Agamemnon », p. 71.)

2. *Macbeth*, acte V, sc. I, 56-58.

tion donnée par Thomson du drame eschylien. Le grand effort de son style est vers la majesté. Tout le monde doit parler avec noblesse; et ni dans les explosions de colère de Clytemnestre ou d'Égisthe, ni dans les fureurs prophétiques de Cassandre, les droits du beau langage ne sont oubliés. Voici en quels termes le rois des rois, à son retour, salue sa femme : « O laisse-« moi te presser sur mon cœur palpitant qui veut prendre son « vol pour aller se confondre avec le tien [1] ». Dès la première scène, Clytemnestre exprime, à grand renfort de prosopopées, ses angoisses et ses regrets. Dans un passage de douze vers elle apostrophe tour à tour les souvenirs de l'amour d'Égisthe, « sirènes perfides », la nature qui a mis dans les âmes humaines des forces opposées, et enfin la raison qui la torture. Les procédés familiers de la rhétorique sont mis en usage; mais surtout l'inversion, la suspension et la répétition des termes [2]. Et enfin, dans cette recherche du style noble et du langage élégant Thomson arrive parfois aux pires excès du mauvais goût prétentieux. Cassandre prophétise l'assassinat prochain d'Agamemnon. Il sera frappé pendant son bain « et bientôt le sang fera rougir l'eau innocente [3] ».

En dépit de l'effort de l'auteur, le style ne se maintient pas toujours à cet état de noblesse soutenue. Cette tension continue fatigue le lecteur et sans doute aussi l'écrivain. Quand elle se relâche, le dialogue tombe à plat; et le contraste avec le ton général ajoute à la lamentable pauvreté des passages où le poète n'est plus guindé sur le cothurne. Par exemple, la confidente de Clytemnestre termine un passage de style aussi prétentieux que le veut le goût du jour sur un ton de bonhomie inattendu : « Sure, 'tis too much, my queen [4] »; ou bien elle interrompt une pompeuse énumération des torts du malheureux Agamemnon par une parenthèse telle que celle-ci : « But that apart [5] ».

La dernière scène du 1er acte fait paraître devant Clytem-

1. « O let me press thee to my fluttering soul,
That is on wing to mix itself with thine. »
(Acte II, sc. I.)

2. Voir des exemples dans acte I, sc. I; acte II, sc. II; acte III, sc. II; acte IV, sc. V; acte V, sc. II, sc. VIII.

3. « Soon will the guiltless waters blush with blood. »
(Acte V, sc. III.)

4. Acte I, sc. I. — 5. Acte I, sc. I.

nestre un envoyé du roi. La scène est exactement celle du premier acte de « l'Amphitryon » de Molière. Il est difficile d'échapper à cette impression que le ton, l'allure générale du style sont les mêmes dans la grave tragédie et dans l'irrévérente comédie. Est-ce Clytemnestre et Talthybius que nous entendons, ou n'est-ce pas Sosie?

Comment se porte le roi?
. . . . . . Madame, le roi se porte bien.
. . . .
Son cœur, impatient de conférer avec le vôtre,
M'envoie en avant avec ses plus chaleureux souhaits,
Ses plus chaleureux compliments.

A un seul rivage, à grand'peine nous avons touché
Non sans courir un danger.
. . . . Et pourquoi?
. . . . Madame, contraints
Par la pitié sacrée [1].

C'est le même ton dans le dialogue; c'est le même récit emphatique d'une tempête chez Talthybius comme d'une bataille chez Sosie [2]; et pour compléter l'illusion, Talthybius apporte aussi un riche cadeau d'Agamemnon à Clytemnestre.

1. « How fares the king? »
« Madam, the king is well;
. . . .
His heart impatient to confer with yours,
Sends me before him with its warmest wishes,
Its warmest gratulations.
. . . .
This crown which circled once the royal brows
Of Hecuba, of Priam's lofty queen,
He prays you to accept ».
« There set it down. »
. . . .
« Only at one, with much ado, we touch'd.
Not without risque. »
« And why? »
« Madam, compelled
By sacred pity. »

2. Il y a là dans la tragédie anglaise un souvenir de l'*Agamemnon* de Sénèque. Le récit de la tempête y est le grand morceau de bravoure de la pièce. Il y occupe cent cinquante vers (de 416 à 469).

IV

Il est évident que Thomson ne prend ni ne conserve sans un effort pénible le ton de la tragédie. « Agamemnon » nous présente plus souvent que « Sophonisbe » des réminiscences qui ressemblent à des emprunts.

How art thou fallen! to what dishonour fallen [1]!

est un souvenir direct de Milton. Ailleurs ce sont des mouvements de phrase où se rencontrent les particularités, les procédés de style les plus connus du grand poète épique :

Still on my thoughts your strange delivery dwells.
By Agamemnon left to aid the Queen
With faithful counsel, while he warr'd at Troy :
And thus by Agamemnon to be sav'd,
Returning from that conquest! wondrous chance!
Or rather wondrous conduct of the gods!
By mortals, from their blindness, chance misnam'd [2].

He comes! he comes! the hapless victor comes [3]!

s'écrie Clytemnestre en proie à la honte et à la crainte. C'est un souvenir assez singulièrement employé de l'exclamation joyeuse qui annonce l'arrivée de Bacchus dans l'ode célèbre de Dryden.

Mais c'est principalement sur le maître du théâtre anglais que s'appuie Thomson. Malheureusement il n'est donné à personne d'imiter cette langue si conforme à la vérité des caractères et des situations que les personnages semblent n'en pouvoir parler une autre, mais si riche en même temps de beauté poétique, et toute chargée de puissance dramatique. Tantôt c'est une énergique pensée de Shakespeare que Thomson reproduit en l'affaiblissant singulièrement :

He who the fathers's heart
More tender has than mine, too tender has it [4].

1. Acte I, sc. IV. — 2. Acte III, sc. I. — 3. Acte I, sc. III.
4. Acte II, sc. II. — Cela ressemble un peu à une parodie des vers de *Macbeth* :

« I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none. »
(Acte I, sc. VII, 46.)

. . . . . I am not jealous;
In me that passion and contempt were one [1].

nous offre la transposition d'un passage célèbre d' « Othello ». Ce sont les paroles du Maure dépouillées de tout ce que l'on y sent frémir de fierté et de douloureuse angoisse [2].

L'imitation est parfois plus heureuse. Dans la première scène de l'acte III le récit fait par Mélisandre de son enlèvement et de son abandon sur une île déserte rappelle assez le mouvement et le ton des narrations de style tempéré qui marquent quelquefois un repos dans le drame de Shakespeare.

Du reste ces réminiscences ou ces imitations directes sont trop nombreuses pour que nous les relevions toutes. Nous nous contenterons d'en signaler quelques-unes encore dans les différentes parties de la tragédie.

L'emploi un peu étrange du pronom *she* comme substantif : « Ill-fated she! — Who must forgive [3] » est sans doute justifié aux yeux de l'auteur par les exemples analogues de Shakespeare [4]. « Cousin, I greet you well » nous fait entendre, avec un à-propos contestable, une des formules de salutations ordinaires sur la scène de Shakespeare. « Thus filch away my crown [5] », semble d'une énergie un peu brutale au milieu du langage noble des personnages; c'est évidemment un souvenir d'un passage célèbre d' « Othello [6] ».

Dans la même scène, deux vers plus loin :

. . . . One timely deed
Is worth ten thousand words,

1. *Agamemnon*, acte III, sc. II (vers la fin).

2. « Think'st thou I'ld make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No, to be once in doubt
Is once to be resolved :
. . . .
And on the proof, there is no more but this,
Away at once with love or jealousy! »

3. *Agamemnon*, acte I, sc. IV.

4. « Poor she. » (*Lucrece*, 1674). « The cruellest she alive. » (*Twelfth Night*, acte I, sc. V, 259.)

5. Acte III, sc. II.

6. « But he that filches from me my good name. » (*Othello*, acte III, sc. III, 159.)

est une leçon affaiblie du mot de Macbeth :

> Words to the heat of deeds too cold breath gives [1].

L'épisode de Mélisandre, la description de la grotte où vit le naufragé, ses réflexions sur l'instinct de sociabilité des hommes, tout cela rappelle certains passages de « Cymbeline [2] » et de « Comme il vous plaira » où il semble que circule l'air pur et libre des grandes solitudes. Avec une mélancolie moins exquise, c'est bien un imitateur du Jaques de Shakespeare qui s'exprime ainsi :

> . . . . I was obliged
> In faithless snares to seize, which truly griev'd me,
> My sylvan friends, that ne'er till then had known,
> And therefore dreaded less, the tyrant man.
> . . . .
> Thus of the great community of nature
> A denizen I lived [3]....

Oreste échappe à l'assassinat où périt son père comme Fleance dans *Macbeth*, et l'exclamation de lady Macbeth se retrouve dans le mot d'Égisthe : « O nothing then is done [4] ! » Jusqu'à la fin les souvenirs du grand drame de Shakespeare se pressent. Clytemnestre égarée voit, comme Macbeth, sa victime apparaître à ses yeux :

> In every eye there is a dagger [5].
> . . . . I cannot step,
> Unless I steep my shivering feet in blood [6].

Enfin dans la dernière scène, Égisthe se préparant à repousser l'attaque du peuple révolté s'écrie, à peu près comme Macbeth :

> . . . . We this important day
> Will or with conquest crown, or bravely die [7].

1. *Macbeth*, acte II, sc. I, 61.
2. *Cymbeline*, acte III, sc. VI; acte IV, sc. II.
3. Cf. *As You Like It*, acte II, sc. I, de 22 à 63.
4. *Agamemnon*, acte V, sc. VII. Cf. *Macbeth*, acte III, sc. II, 4.
5. *Agamemnon*, acte V, sc. VIII.
6. Cf. *Macbeth*, acte III, sc. IV, 136, 137.
7. Cf. *Macbeth*, acte V, sc. I, 20.

Évidemment cette tragédie que les contemporains de l'auteur ont condamnée ne trouverait pas grâce aujourd'hui. Notre connaissance des diverses littératures et la notion que nous avons des exigences du drame nous rendraient plus sévères que les spectateurs de Drury Lane. Nous pourrions moins qu'eux-mêmes nous intéresser à la représentation de la tragédie sur la scène, et nous ne lisons plus cette œuvre qui trouva auprès d'eux un très honnête succès de librairie.

V

Et cependant, outre l'intérêt qu'elle présente, et sur lequel nous reviendrons à propos d'une autre pièce, de manifester un effort personnel de Thomson sur la scène anglaise, la pièce ne manque ni de vers, ni de scènes dignes d'un vrai poète. Au milieu de cette végétation d'ïambes héroïques, secs et monotones, on est de temps en temps charmé de rencontrer, comme une fleur dans les chaumes, un vers de poète, harmonieux et gracieux :

> O woods! o fountains! o delightful meads.

C'est le début, et ce n'est pas le seul vers heureux de la triste cantilène, coupée par les gémissements du chœur, où Cassandre salue la mort qui s'approche et dit adieu à ses compagnes [1]. Également bien venu est le passage où l'excellent Mélisandre développe le mot bien connu de Virgile :

> Non ignara mali miseris succurrere disco.

Il célèbre la douleur en des vers où la délicatesse de la pensée et l'humaine pitié ne sont pas trop étouffées sous la pompe de la déclamation :

> . . . . Sweet source of every virtue,
> O sacred sorrow! [2]...

Les vers fermes et vigoureusement lancés ne manquent pas non plus dans les passages de très faible valeur dramatique

1. Acte IV, sc. III. — 2. Acte V, sc. III.

où, par la bouche de ses personnages, Thomson parle au public des événements politiques du jour, attaque la vénalité du parlement que dirige Walpole ou le choix fait par le souverain de ministres sans probité[1]. La scène où le poète met en présence Agamemnon et les deux enfants qu'il revoit avec tant de joie, cette scène dont il n'a pas trouvé l'idée chez ses devanciers, est tout entière heureuse[2]. Oreste y parle avec l'ardeur modeste d'un jeune héros; Électre y montre un mélange de tendresse et de fierté qui sied à la sœur d'Iphigénie.

Enfin, bien que trop rares à notre gré, les beaux vers descriptifs ne sont pas entièrement absents. Tantôt ils constituent un hors-d'œuvre poétique comme dans cette dernière scène de l'acte IV où Mélisandre décrit l'aspect de la ville sur laquelle tombe la nuit et s'étend le silence :

. . . . . The tempest falls,
The weary winds sink, breathless.

Tantôt, plus intimement mêlés à la contexture du drame, ils y font entendre un accent de sincérité et de réalité, comme dans ce récit où Mélisandre, abandonné sur une île déserte, voit s'éloigner la barque qui l'a conduit à terre :

. . . . I never heard
A sound so dismal as their parting oars[3].

1. Acte III, sc. I et II. — « I remember in Agamemnon the following speech was greatly applauded :

« .... But the most fruitful source
Of every evil — O that I in thunder
Could sound it o'er the list'ning world to kings —
Is delegating power te wicked hands. »

(*Memoirs of the Life of David Garrick*, by Thomas Davies, vol. II, p. 32.)
2. Acte II, sc. III.
3. Acte III, sc. I. — A propos de cette tragédie il convient de rappeler une tentative qui fait honneur au poète. Son *Agamemnon* n'est pas suivi de l'épilogue burlesque dont s'accompagnaient alors les tragédies. C'est le seul exemple avec la « Sémiramis » de Sheridan, dit le critique du *Quarterly Review* (sept. 1812, p. 174).

CHAPITRE III

« EDWARD AND ELEONORA »

I

Les sujets antiques des deux premières tragédies n'avaient obtenu qu'un succès modeste. Thomson ne s'obstina pas, et, dès l'année suivante, il faisait jouer le drame d'*Edward and Eleonora*, conçu selon une formule très différente.

Non pas que le poète renonce aux doctrines de l'école classique. Il en respecte scrupuleusement les règles extérieures. L'unité de temps, l'unité de lieu, l'unité d'action y sont aussi rigoureusement observées que dans les deux premières pièces. Mais le poète s'incline devant l'opinion du public qui trouve trop aride et trop nue la tragédie classique d'« Agamemnon »; il s'efforce d'introduire dans son œuvre nouvelle de nouveaux éléments d'intérêt. Nous pouvons facilement imaginer quelle influence il subit à ce moment, et de quel modèle il s'inspire. Voltaire est depuis plusieurs années le maître de la scène française. S'il a reçu de l'Angleterre une impression profonde et permanente, il exerce de son côté une action efficace et très apparente sur les lettres et en particulier sur le théâtre d'outre-Manche. C'est bien, nous allons le voir, sa formule de la tragédie renouvelée et rajeunie que nous retrouvons dans « Édouard et Éléonore ».

L'intrigue, sans être touffue ni compliquée, présente une

ingénieuse subtilité dont n'aurait que faire une tragédie fondée sur un duel de passions. On connaît la légende apocryphe d'après laquelle Éléonore de Castille, femme d'Édouard, le futur Édouard Ier, aurait, au péril de sa vie, sauvé son mari en suçant le poison de la blessure dont il mourait[1]. Le sujet fournit des scènes émouvantes et qui prêtent à ces « retournements » de situation où les dramaturges ont de tout temps recherché des effets frappants. Éléonore se désole quand Édouard semble voué à une mort inévitable. Mais pendant le court intervalle d'un entr'acte, et d'une syncope du blessé, une complète transformation s'est opérée. L'acte suivant nous montre Édouard rendu à la santé, et c'est lui qui se lamente à son tour en voyant Éléonore en proie au mal dont elle l'a délivré. Ajoutez à cette double scène les adieux du prince à ses amis, à sa patrie, à ses rêves de gloire, et ceux de la jeune mère à ses enfants. Les sources du pathétique coulent, on le voit, abondamment.

Où trouver en même temps une intrigue plus propre à tenir en haleine l'intérêt et la curiosité de l'auditeur par l'imprévu des péripéties? Édouard a été blessé à mort, et c'est Éléonore qui se trouve mourir de cette blessure. Mais un derviche est venu au camp du chef anglais, et lui apporte un merveilleux contrepoison; si bien qu'après la miraculeuse guérison d'Édouard, nous avons la guérison également merveilleuse d'Éléonore.

Nous ne dirons point que l'imitation de Voltaire explique dans cette pièce les allusions politiques, comme elle peut expliquer la recherche des effets pathétiques et des combinaisons ingénieuses de l'intrigue. Il est évident, pour ce qui regarde « Édouard et Éléonore », que ces allusions sont l'objet

1. Quelques réserves que fasse l'histoire, la poésie et l'art ont, c'est leur droit, retenu la touchante légende. Tennyson fait une place à Éléonore dans la théorie des femmes héroïques et aimantes qu'il voit en rêve passer devant ses yeux :

« Or her, who knew that Love can vanquish Death
Who kneeling, with one arm about her king,
Drew forth the poison with her balmy breath,
Sweet as new buds in Spring. »
(*A Dream of Fair Women.*)

Le sculpteur Thomas Woolner commença une carrière qui devait être brillante en exposant à l' « Academy », en 1843, un groupe représentant *Eleonora sucking the Poison from the wound of Prince Edward.*

même de l'œuvre et expliquent le choix du sujet. Le héros de la tragédie est un futur roi d'Angleterre. Dès la première scène on nous fait savoir qu'il est l'objet de l'amour et des espérances du peuple. Le vieux roi, auquel on accorde par bienséance quelques éloges, est la victime de conseillers indignes « qui le retiennent captif dans de honteuses chaînes », « qui font marché de son honneur ».

A côté de ces attaques contre Walpole, le ministre détesté, le public devait saisir aussi facilement les louanges adressées, à propos d'Édouard, à Frédéric, prince de Galles. Peut-être il est vrai, les spectateurs ne s'associaient-ils pas aussi cordialement à cette apologie. Quoiqu'on sût gré au prince de s'être mis à la tête de l'opposition dirigée contre Georges II, contre sa cour et contre son ministre, les bourgeois de Londres n'étaient pas comme Thomson aveuglés par la reconnaissance; ils jugaient à sa valeur le piètre personnage[1]. Quoi qu'il en soit, le poète paie en compliments enthousiastes sa dette de gratitude. Gloster et Theald rivalisent d'éloges du jeune prince. Ils soulignent, par opposition aux influences étrangères qui dictent la conduite des ministres (et il faut sous-entendre aussi celle du roi), le caractère profondément national que doit prendre la politique d'Édouard-Frédéric. Le héros lui-même prend soin d'affirmer ses vertueux et patriotiques sentiments :

« O ma patrie, il n'est rien que pour toi je ne sois prêt à « souffrir[2]. »

Et pour que ce patriotisme ne paraisse point suspect, il s'accompagne, on ne sait trop à quel propos, d'une haine vigoureuse pour la France, l'alliée qui hier combattait aux côtés d'Édouard, la rivale contre laquelle Walpole ne manifeste pas assez de belliqueuse ardeur.

« France perfide! que désormais l'objet suprême de ma vie « entière, que la passion de mon âme, soit de t'humilier, « orgueilleuse nation![3] »

Une chose qui dans cette œuvre relève nettement de Voltaire et de son esthétique dramatique, c'est le souci de la couleur locale, aussi nouveau sur la scène anglaise du XVIIIe siècle

1. Voir notre Biographie de Thomson, p. 107. — 2. Acte II, sc. I. — 3. Acte I, sc. I.

qu'il pouvait l'être sur la scène française. La tentative est timide et reste fort gauche, mais elle est curieuse et mérite d'être signalée. On ne trouverait guère dans les tragédies les plus exotiques des poètes de cette époque la moindre préoccupation de mettre dans le langage des personnages quelque reflet de leur race, ou de leurs mœurs. Les Égyptiens de *Busiris* n'ont pas d'autre façon de s'exprimer que les Maures de *The Revenge*. Le roi nègre d'*Oroonoko* parle une langue aussi pompeuse et aussi noble qu'aucun monarque de tragédie. Il n'en est plus tout à fait ainsi dans la pièce de Thomson. Sans doute nous ne trouverons rien d'asiatique ni de musulman dans l'âme de Selim ni dans celle de Daraxa; mais leur langage au moins prétend parfois nous rappeler les brillantes images et les cérémonieuses périphrases qu'affectent les langues de l'Orient. Voici, par exemple, en quels termes Daraxa parle de Selim :

Selim! le roc de la foi, et le soleil de l'homme [1].

Et quand elle parle d'Éléonore c'est : « Une rose laissant « doucement retomber sa tête dans les vallées Sabéennes, « sous la rage meurtrière de l'ardente canicule [2] ».

Sélim de son côté parle, en bon musulman, de l'ange farouche qui chasse devant lui les morts [3]; il emploie, pour peindre l'état de son âme après sa réconciliation avec celle qu'il aime, une richesse poétique d'images qui se propose évidemment d'être orientale :

« Cette réconciliation a calmé mon sein troublé, elle y a « versé une tendre joie; comme lorsque d'abord le printemps, « sur le sommet adouci du Liban, dénoue ses tresses char« mantes et, du sommet du Carmel, répand ses trésors « fleuris [4]. »

Ce scrupule de couleur locale n'est pas poussé très loin. Le sultan et sa fiancée n'ont rien d'oriental que dans le langage. Encore ne restent-ils pas toujours fidèles à leur rôle. Le poète a piqué çà et là quelques ornements appropriés. Le contraste entre ces broderies surajoutées et la trame du style est parfois

1. Acte I, sc. vi. — 2. Acte III, sc. iv. — 3. Acte IV, sc. iii. — 4. Acte V, sc. i.



singulier. Au début du V[e] acte, Selim, après l'effusion lyrique où il fait intervenir le Liban et le Carmel, le printemps et ses fleurs, retombe brusquement à la plus fade banalité :

Il ne reste plus maintenant qu'à voir le prince.

Cette préoccupation assez nouvelle sur la scène anglaise mérite cependant d'être retenue; quelque succès qui l'ait accompagnée. C'est un nouvel indice de cet effort du poète vers un rajeunissement et un développement de la forme dramatique. Cet indolent, qui faisait paraître deux tragédies à une année d'intervalle, tentait vaillamment et parfois ingénieusement de modifier sa manière. Après être remonté jusqu'au drame archaïque de la Grèce, nous le voyons, avec Voltaire, prévoir et annoncer une des trouvailles dont s'est piqué notre romantisme moderne.

Voici encore un trait par lequel ces tragédies si oubliées, si dédaignées, où l'on s'attend à ne trouver qu'une poncive imitation des modèles du passé, devancent leur temps et annoncent l'avenir. C'est bien l'attitude d'un personnage tout moderne, d'un héros du romantisme, que celle d'Edward, quand, mêlant la nature aux émotions de son cœur, il la voit à travers ses humeurs variables et la modifie au gré des changements de ses passions. — Rendu à la santé, à la vie, il goûte la beauté de ce monde qu'il ne croyait plus revoir :

Salut à la terre plus fraiche, au jour plus brillant!
Une lassitude qui n'est pas sans charme pèse sur moi :
Comme la douce palpitation de la mer calmée,
Après un orage [1].

Mais quand sa chère Éléonore se meurt consumée par le mal dont elle l'a sauvé, cette même nature qu'il associait à ses joies devient pour lui un sujet d'horreur :

Soleil, je te hais, j'abhorre ta lumière
Qui ne me montre plus Éléonore! O terre, tu as perdu
Avec Éléonore toute joie, toute douceur, tout ce qui me rendait
Tes voies délicieuses [2].

1. Acte III, sc. II.
2. Acte IV, sc. VI.

II

Nous avons noté les influences dont la trace se retrouve dans cette tragédie, et les caractères qui la recommandent à l'attention d'un historien des lettres anglaises. Que vaut-elle en elle-même? Elle n'est pas aussi totalement dénuée de mouvement que le sont beaucoup des tristes productions dramatiques de cette époque. Mais par quelles ressources d'une invraisemblance naïve l'action se développe! Le poison merveilleux du « Vieux de la Montagne » en est le ressort principal. Ce poison qui produit un effet prompt et terrible, et qui cependant peut être aspiré et transféré d'un patient à un autre; qui « même au dernier moment » est entièrement anihilé par le puissant remède de Selim; ce poison, qui doit tuer tour à tour Édouard et Éléonore et dont personne ne meurt, est digne d'un art dramatique tout enfantin. Moins original, mais non pas plus vraisemblable, est l'épisode de ce sultan chevaleresque qui s'introduit sous un déguisement dans le champ des chrétiens pour y sauver Éléonore et y revoir sa maîtresse. Si nous ajoutons que le mouvement du drame est tout entier dans les faits extérieurs, que la psychologie des personnages n'offre pas même cet effort vers la complexité vivante et tragique que nous avons relevée dans Agamemnon, nous pourrons dire que l'œuvre, sans vraisemblance dans l'action, sans richesse psychologique et sans puissance de création dramatique ne vaut que par un petit nombre de scènes qui pouvaient fournir l'occasion d'éloquentes ou de pathétiques tirades. C'est tout au plus, en fait de drame, de l'art d'opéra. Or, à ce libretto médiocre le poète n'a ajouté qu'une très médiocre musique. Les drames de Victor Hugo, pour ne parler que du premier des dramaturges romantiques, n'offrent pas plus de vraisemblance dans l'action, et pas beaucoup plus d'humaine vérité dans les personnages; mais la musique y est, le charme d'une langue sonore ou caressante, la magie d'une atmosphère de poésie, et le chant lyrique propre à faire oublier les pauvretés de l'intrigue et l'irréalité des héros. — Ici rien de pareil. La langue est plus facile et plus alerte que celle des deux premières tragédies. Peut-être parce que l'œuvre a dû être produite plus vite, on y sent moins

constamment l'effort vers la noblesse et la pompe du style. Mais si nous évitons cette fois la déclamation boursouflée, c'est pour trouver chez le poète une langue le plus souvent terne et plate. Le vers blanc ainsi traité, sans l'emphase tragique et sans le chant poétique, devient quelque chose de flasque et d'incolore. La teneur générale du dialogue est insipide et molle sauf dans les quelques occasions où l'écrivain croit devoir plaquer sur sa toile aux tons effacés quelques touches tapageuses, comme celles que nous avons notées. Les effets d'intense émotion sont eux-mêmes rendus souvent d'une façon peu digne de l'industrieux ouvrier que se montre habituellement notre poète. Il se contentera d'une série d'exclamations :

. . . . Misery! distraction!
. . . .
O love! o shame! o murder'd Eleonora! [1]

Ou même d'un procédé plus simple encore. — Éléonore fait valoir les motifs qui rendent la vie du prince plus utile que la sienne. Elle en vient à nommer leurs enfants, et Édouard exprime les sentiments qui le déchirent au moyen du monosyllabe pour lequel Thomson a une si fâcheuse partialité :

ELEONORA
Our children!
EDWARD
Oh!
ELEONORA
Our young, our helpless....
EDWARD
Oh! [2]

Les passages de poétiques descriptions sont eux-mêmes presque complètement absents. On en trouve un ou deux dans les « turqueries » de Selim. A peine pourrait-on citer encore un tableau pittoresque de l'armée que fait en quelques mots Theald au commencement du Ve acte :

I saw him parting from the hurried camp,
That lighten'd wide around him : burnish'd helms,
And glittering spears, and ardent longing soldiers [3], etc.

1. Acte III, sc. II. — 2. Acte II, sc. IV. — 3. Acte V, sc. II.

CHAPITRE IV

« ALFRED »

I

Nous avons dit, dans la biographie de Thomson, quelle circonstance donna lieu à la production de cette œuvre dramatique. Le 1er octobre 1740, Frédéric, prince de Galles, célébrait le 4e anniversaire de son mariage et la naissance de sa fille. Une fête magnifique réunissait à Cliefden les amis du prince et de la princesse. On avait fait appel à tout le savoir-faire des jardiniers et des architectes. On demanda aux poètes de la clientèle de Frédéric une œuvre qui ne fût pas trop grave, qui ne demandât pas une trop longue élaboration, et qui permît l'introduction des allusions et des divertissements propres à charmer sans la fatiguer la noble compagnie. C'est ainsi que Mallet et Thomson écrivirent en commun le Masque d' « Alfred ».

Cette forme dramatique convenait excellemment à une pareille solennité. C'est aussi pour fournir aux plaisirs de nobles auditeurs que Ben Jonson et que Milton avaient produit dans ce genre de radieux chefs-d'œuvre. Le masque est une forme de la littérature théâtrale plus lyrique encore qu'elle n'est dramatique. Le caractère, le relief et la vérité des personnages, la force des passions, le pathétique des situations ne sont pas les objets visés par le poète. Son œuvre est avant

tout un prétexte à mise en scène somptueuse [1]. Son drame peut se contenter d'êtres vagues et pâles, et d'une action toute rudimentaire. La fantaisie poétique et l'élan lyrique ont ici plus de valeur que la vérité de l'observation et la profondeur psychologique.

On peut se demander si la collaboration de Thomson et de Mallet était propre à assurer le succès d'une œuvre de cette nature. Thomson évidemment n'a pas les qualités du genre, ou il ne les a pas encore à cette époque. Ni ses grands poèmes, ni ses tragédies ne laissent deviner en lui les qualités de grâce harmonieuse et de rêverie aérienne que révélera plus tard le « Château d'Indolence ». Il est trop fort, trop sincère et trop solennel pour ce genre où les demi-tons valent plus que les franches couleurs, les silhouettes fugitives plus que les figures nettement accusées.

Mallet aurait eu plutôt quelques-unes des qualités requises. Il manquait, il est vrai, de la première de toutes, la vive imagination, le charme magique, le don de poésie. Mais il avait quelques-unes des vertus de second plan : un sentiment artistique curieux et non pas sans finesse, un style malléable qui se prêtait aux adaptations les plus diverses, un instinct de ce qu'il peut y avoir de poésie dans la simplicité du ton et dans le surnaturel introduit à dose modérée [2], enfin un savoir-faire agile et une experte habileté de main. Celui-là du moins n'était pas dominé par une forme littéraire absolue. Il n'était pas, comme Thomson l'était encore, prisonnier du style qu'il s'était fait, ni contraint de prêter le même langage ample, sonore et uniformément majestueux à tous les personnages. Mais aussi il devait, dans leur collaboration, porter la peine de ses qualités un peu négatives. Au contact d'une force et d'un « tempérament », il passe aussitôt au rôle d'imitateur et de comparse. Il lui a toujours fallu s'appuyer sur quelqu'un de plus grand

1. « We may doubt if the combined genius of Ben Jonson, Inigo Jones and Lawes or Ferobroso has been equalled by the modern *spectacle* of the opera.... On these entertainments three to five thousand pounds were expanded, and, on more public occasions, ten and twenty thousand. » (D'Israeli, *Curiosities of Literature. Masques*, p. 380-384.)

2. Ce sont bien les deux traits à noter dans la célèbre ballade de *William and Margaret*. Elle conservait des superstitieuses légendes populaires leur forme familière et leur mystérieuse poésie. Elle a mérité à ce titre de figurer dans le « Recueil » de Percy.



et de plus robuste que lui. C'est à l'imitation du génie populaire qu'il a dû son meilleur succès. Sa satire *On Verbal Criticism* montre en lui un des meilleurs élèves de Pope. Les distiques y abondent que l'on pourrait introduire dans la marqueterie de l'*Essay on Criticism* sans que la fraude fût aisée à découvrir. Il suit l'étoile de Thomson dès que celle-ci monte au-dessus de l'horizon ; l'*Excursion* montre avec quel talent d'imitateur il sait prendre le ton deson modèle. Thomson encore et Milton sont sans cesse rappelés par les vers d'*Amyntor and Theodora* ; et, à lire un de ses prologues burlesques, on peut se demander s'il en est l'auteur, tant il sait reproduire l'esprit enjoué, la plaisanterie facile et tous les procédés de Garrick, le maître du genre [1]. Il imite encore lorsqu'il aborde le genre licencieux ; il s'exerce à copier Prior dans les badinages grivois de *The Discovery*, *The Reward*, ou *The Stratagem*. En somme il s'est toujours montré habile imitateur, et n'a jamais su être lui-même. Rien d'étonnant si dans le travail qu'ils durent faire en commun, l'influence de Thomson se retrouve bien plutôt que celle de Mallet.

II

Le « Masque » n'a donc rien de la vaporeuse fantaisie que les maîtres du genre ont mise dans les leurs, parce que le talent de Thomson ne s'y prêtait point. Ce n'est pas une tragédie puisque la pièce n'a que deux actes, et qu'elle fait une place à d'autres « machines » que celles qui avaient droit de cité dans le théâtre classique [2]. Mais au fond le ton est bien le même, et les personnages sont identiques à ceux que nous rencontrons dans les autres drames de Thomson ou de Mallet. Alfred et Eltruda, le comte de Devon et l'Ermite ont tous le langage retentissant et pompeux et les hauts cothurnes des

1. Tous deux s'associeront plus tard pour le Prologue de *Britannia* (1755), adaptation remaniée d'*Alfred*.

2. Non seulement on y voit évoquée la longue procession des rois successeurs du héros, mais à plusieurs reprises des « esprits » visibles ou invisibles se mêlent à l'action pour faire entendre la musique ajoutée par le compositeur aux vers des deux amis.



héros tragiques. A côté d'eux, il est vrai, quelques paysans jouent un rôle dont l'importance serait malséante dans une vraie tragédie. Ils sont là sans doute pour marquer la différence des genres. Peut-être aussi pour fournir l'occasion de tirades patriotiques et libérales en associant le menu peuple à la gloire de la couronne et de la patrie. Mais leur ton, plus tempéré d'abord, ne tarde pas à s'élever au niveau de celui de leurs interlocuteurs. — Bref, malgré de trop rares passages où se reconnaît la main du poète de la nature, le « Masque d'Alfred » n'échappe pas aux reproches que méritent alors toutes les tragédies : langueur de l'action, pauvreté de la psychologie, enflure et monotonie de la déclamation.

Ce sont là défauts, nous le savons, qui ne choquaient point les spectateurs auxquels ces pièces étaient destinées. Ils pouvaient goûter sans arrière-pensée les artifices ingénieux des poètes et des machinistes, les effets heureux de la musique dont le rôle était fort important, les nombreuses allusions au royal amphitryon, à ses ancêtres, à sa famille, à ses vertus, les quelques vers descriptifs où Thomson a mis sa trace indéniable [1], ou encore les détails d'archéologie pittoresque introduits dans le drame, comme cette description qui nous montre l'étendard magique des envahisseurs « tissé par les sœurs du « roi danois, du cruel Ivar, au milieu de la nuit : alors que la « lune livide, enveloppée de la pâle tempête, poursuivait péni- « blement, tandis qu'elles chantaient leur chant magique, sa « course à travers les nues. Alors, dit-on, tous les démons « de la destruction étaient présents et mêlaient à la trame

1. Ces vers par exemple de l'acte II, sc. I :

« ... Where yon oak
With wide and dusky shade o'erhangs the stream
That glides in silence by, I took my stand
What time the glow-worm thro' the dewy path
First shot his twinkling flame ».

Ou ceux-ci dans lesquels le royal fugitif parle de ses enfants :

« ... O, what safe shade
Can skreen their opening blossom from the storm
That beats severe on us? Not sweeter buds
The primrose in the vale, nor sooner shrinks
At winter's churlish blast. »

(Acte II, sc. II.)

« leur puissance maudite; et toujours les sœurs chantaient : « Répands, ô étendard, répands sur nos ennemis cette « ruine[1]! »

III

Ils pouvaient surtout, au milieu de l'effervescence du sentiment national, au moment où se préparaient les expéditions de Vernon et d'Anson, applaudir à l'expression de ce patriotisme ardent et violent qui emplit et soutient ces deux actes. C'est lui qui, après tant de pages d'une rhétorique justement oubliée, a inspiré les six strophes immortelles de « *Rule, Britannia.* » Le succès de ces vers fut immédiat et il fut prodigieux. Dès les premières représentations d' « Alfred » la faveur populaire s'attacha à ce chant. Les Anglais n'ont cessé depuis de l'associer à toutes les manifestations de leur orgueil national. Il restera, comme le dit Southey, « l'hymne politique de l'An« gleterre aussi longtemps qu'elle saura maintenir sa puissance « politique ». Il mérite cette haute fortune. Au contraire de ce qui s'est passé pour notre chant national, où l'élan de la musique emporte des stances dont la violence déclamatoire paraîtrait en elle-même bien froide, dans l'hymne britannique la musique fait un accompagnement grave et sobre aux paroles. Et celles-ci, sans trop d'emphase, traduisent cette fierté qu'inspire au peuple anglais sa glorieuse histoire. Tous ses titres d'honneur sont rappelés l'un après l'autre : la liberté politique d'abord qui, pendant tant de siècles, a fait de l'Angleterre une si étrange anomalie parmi les nations de l'Europe, puis la gloire militaire, la richesse due à l'agriculture et au commerce, la splendeur d'une admirable littérature, la beauté même des femmes de l'île heureuse, et le cou-

1. « Wrought by the sisters of the Danish king,
Of furious Ivar, in a midnight hour :
While the sick moon, at their enchanted song
Wrapt in pale tempest, labour'd through the clouds.
The Demons of destruction then, they say,
Were all abroad, and mixing with the woof
Their baleful power : the sisters ever sung :
— Shake, standard, shake this ruin on our foes! »



rage des hommes qui les protègent [1]. Après la mention de chacune de ces gloires revient le fier refrain qui s'est gravé dans le souvenir et dans le cœur de tout Anglais :

Règne, ô Britannia, règne sur les flots,
Jamais les Bretons ne seront esclaves.

N'est-ce pas une chose singulière que l'on ne puisse dire avec certitude auquel des deux poètes revient l'honneur d'avoir donné à l'Angleterre son chant national [2]? — On sera tenté de croire que peut-être il est dû à leur collaboration. C'est de toutes les solutions de la difficulté la plus improbable. Le morceau, du reste fort bref, est trop homogène, emporté d'un élan trop soutenu pour qu'on y puisse supposer une double origine. Le seul renseignement de fait que nous ayons sur le mode de travail des deux associés est la préface mise par Mallet à l'œuvre refondue et amplifiée par lui en 1751. Il y dit que les deux auteurs avaient une part nettement séparée dans l'œuvre primitive [3]; — mais il ne dit pas auquel des deux appartient l'ode finale. Chacun des poètes a trouvé ses partisans. Mr. Bolton Corney, l'un des éditeurs les plus savants et les plus scrupuleux de Thomson, Mr. Dinsdale qui a publié en 1837 un recueil des « Ballades et Chansons » de Mallet, Mr. Julien Marshall qui a consacré à cette question des recherches minutieuses opinent en faveur de Mallet. Au contraire, Robert Bell, l'auteur de l'une des meilleures biographies de

1. « Blessed isle! with matchless beauty crowned,
And manly hearts to quard the fair. »

2. Le doute s'étend également à la musique de ce chant. L'auteur en est-il le grand Händel ou le modeste Dr. Arne? On pourra lire sur cette question un échange de notes, qui n'entraîne pas de conclusion définitive, entre MM. Chappell, J. Marshall, W. H. Huck, etc., dans *Notes and Queries* (2nd series, vol. IV, p. 152 et 415; — 7th series, vol. II, p. 4, 132, 410, 490).

Händel reproduit la musique de l'Ode dans son *Occasional Oratorio.* Aurait-il fait un emprunt à Arne?

Le Dr. Arne est le beau-frère de ce Theophilus Cibber, sous le nom duquel parut la première biographie de Thomson. Sa sœur, Suzanna Maria, la seconde Mrs. T. Cibbers, était elle-même actrice et lettrée. Elle a traduit en 1752 une comédie de Poullain de Saint-Foix, *l'Oracle.*

3. « According to the present arrangement of the fable, I was obliged to reject a great deal of what I had written in the other; nor could I retain of my friend's part more than three or four speeches and a part of one song. »

Thomson, Mr. Chappell, l'interlocuteur de Mr. Marshall dans la discussion insérée par *Notes and Queries*, et Mr. Logie Robertson, le plus récent des critiques et des biographes de Thomson, tiennent pour les titres de ce dernier. La plupart des commentateurs et des critiques s'abstiennent de prendre parti. Les arguments de fait qui ont été mis en avant sont en effet peu concluants.

Mallet, disent les uns, déclare qu'il a conservé seulement dans sa version remaniée du Masque, « trois ou quatre discours et une portion d'un chant » dus à son ami. Or, *Rule Britannia* est une ode et non pas un chant, et *Rule Britannia* figure dans l'« Alfred » de Mallet. Donc celui-ci en est l'auteur. D'ailleurs jamais personne, parmi les contemporains des deux poètes, n'a protesté contre la prétention de Mallet. — A quoi l'on répond qu'il n'est pas sûr que celui-ci ait jamais émis cette prétention ; que la distinction entre une « ode chantée » et un « chant » est bien subtile et ne saurait être invoquée ; que *Rule Britannia* est précisément conservé *en partie* dans l'œuvre nouvelle, comme le « chant » dont parle l'auteur de la préface [1]. D'autre part on a relevé la publication, dans un recueil de pièces diverses imprimé à Édimbourg du vivant de Mallet, sous le titre de *The Charmer*, de l'ode *Rule Britannia* avec les initiales J. T. pour désigner l'auteur. Le livre eut au moins deux éditions. Mallet qui avait conservé des relations à Édimbourg n'a jamais protesté contre cette attribution.

Tels sont les seuls renseignements de fait qui aient été avancés. On voit que, s'ils établissent une présomption plutôt favorable à Thomson, ils ne sont pas de nature à entraîner une conviction absolue. Mais, en dehors des preuves directes qui font défaut, il est d'autres considérations qui peuvent nous permettre d'asseoir un jugement solidement fondé. Plusieurs des biographes et des critiques de notre poète ont émis cette

1. Les trois strophes supprimées dans l'*Alfred* de Mallet étaient remplacées par trois strophes nouvelles écrites par Bolingbroke. Mr. Chappel fait remarquer que Mallet devait plus volontiers abandonner aux remaniements du poète grand seigneur une production de Thomson qu'une des siennes propres.

Dans le même ordre de preuves négatives on pourrait encore mentionner ce fait qui n'a pas été signalé : Johnson, qui avait connu Thomson et Mallet, donne dans son choix des œuvres de Mallet une ode tirée du masque de *Britannia* (c'est l'*Alfred* remanié), et, malgré la vogue du *Rule Britannia*, ce n'est pas là l'ode qu'il cite.

opinion que les considérations extérieures militent en faveur du grand poète contre l'adroit faiseur de vers. C'est aussi notre conviction très arrêtée, mais au lieu d'une impression subjective nous voudrions exposer les observations exactes qui nous ont imposé cette opinion.

Et d'abord une comparaison des œuvres des deux écrivains ne crée-t-elle pas déjà un titre sérieux à Thomson? Dans tout ce qu'il a écrit se trouve la preuve d'un patriotisme sincère et ardent jusqu'à l'emphase, d'un dévouement enthousiaste à la liberté, d'une foi intolérante dans le droit de l'Angleterre à l'empire de la mer. Il a consacré à ces idées des poèmes entiers : *Britannia*, *Liberty*; et, dans ses autres œuvres, « Les Saisons », « Poème à R. Walpole », « à Talbot », « Tragédies », il ne se lasse pas de les reproduire.

En regard de ces œuvres dont le sentiment national et l'amour de la Liberté forment, à l'égal de l'amour de la Nature, l'inspiration dominante, que nous offrent les écrits accumulés par Mallet au cours d'une vie beaucoup plus longue? Des satires, des poèmes descriptifs, des ballades sentimentales ou des contes grivois, pièces de tons variés et de valeur fort diverse, dans aucune desquelles nous ne rencontrons la trace des sentiments qui emplissent l'âme de Thomson. Une fois cependant il se propose de louer une Société qui s'occupe d'arracher au dénument et à la dépravation des hommes et des enfants dont on fera des marins. Et ce sujet qui aurait inspiré à Thomson un enthousiasme peut-être sans grâce mais à coup sûr fervent et éloquent, Mallet le développe sous une forme narquoise et paradoxale. Son ami se serait indigné de voir traiter, sur ce ton de persiflage, des questions qui touchaient à la puissance navale et à la grandeur de l'Angleterre. Lui qui ne parle jamais du chêne qu'avec une sorte de respect, parce qu'il y associe l'idée des navires qui porteront sur tous les points du monde le drapeau, l'influence et la gloire de son pays, il aurait peu goûté la plaisanterie de Mallet attribuant à cet arbre comme destination suprême la potence de Tyburn [1]. Que le dilettante sceptique, l'homme de lettres sans pudeur

1. *Tyburn : to the marine Society*. Œuvres de Mallet. — Il faudrait encore noter ce prologue de *Britannia* où un marin ivre vient amuser le public de ses saillies grotesques. N'est-ce pas le digne début d'une pièce qui doit se terminer au chant du *Rule Britannia*?



qui devait plus tard employer sa plume aux plus basses besognes politiques et, pour un salaire, réclamer et obtenir l'exécution d'un soldat malheureux, que Mallet ait pu donner à son pays son chant national, ce serait en vérité une affligeante ironie de la fortune. L'hypothèse est de celles contre lesquelles il faudrait protester si même on ne pouvait appuyer d'observations concluantes la réclamation élevée au nom de Thomson.

A prendre successivement les idées énoncées dans les six strophes de l'ode, il serait facile de montrer que chacune d'elles a été maintes fois exprimée par Thomson dans ses autres œuvres; mais nous nous attacherons seulement à relever les similitudes d'expression où se révèle la main du même ouvrier.

Les premiers vers énoncent une image, [celle de l'île de Bretagne sortant des flots, et une idée, l'empire des mers providentiellement destiné à l'Angleterre. L'image et l'idée se trouvent déjà exprimées en des vers moins concis, mais où l'analogie des termes est frappante, dans un passage de *Liberty* et un autre de *Britannia* (1727) :

When Britain first, at Heaven's command,
Arose from the azure[1] main,
This was the charter of the land,
And guardian angels sung this strain :
Rule, Britannia, rule the waves, etc. (*Ode*, 1re strophe).

. . . . Since first the rushing flood,
Urged by Almighty power, this favoured' isle
Turned flashing from the continent aside[2].

. . . . this
The native power for which you were designed
By fate, when fate designed the firmest state
That e'er was seated on the subject sea[3].

For this these rocks around your coast were thrown[4].

La deuxième strophe proclame fièrement le bonheur de l'Angleterre, seule libre au milieu des nations asservies.

The nations not so blest as thee,
Must in their turns to tyrants fall;
While thou shalt flourish great and free.

1. L'épithète « azure » est fréquente dans les « Saisons » (voir *Summer*, 82, 1223. — *Autumn*, 885, 1215; *Winter*, 783, etc.) et se retrouve aussi plusieurs fois dans « La Liberté » (Voir *Britain*, 103, 465), etc.
2. *Liberty*, *Britain*, 460-462. — 3. *Britannia*, 191-194. — 4. *Id.*, 199.



La même idée se représente plus d'une fois. En voici la forme dans « La Liberté » :

. . . . O happy land!
Where reigns alone this justice of the free! [1]

La troisième strophe rappelle les victoires de l'Angleterre et associe à ce souvenir l'image du chêne natal :

As the loud blast that tears the skies
Serves but to root thy native oak.

C'est une association analogue que nous présentent ces deux vers de *Britannia* :

For this, your oaks, peculiar hardened, shoot
Strong into sturdy growth [2].

La cinquième rappelle les sources de la grandeur de l'Angleterre, agriculture, commerce, suprématie maritime. Le dernier vers,

And every shore it circles, thine,

doit être rapproché d'un vers de « l'Été » dont il reproduit une expression caractéristique et où l'on peut sans témérité trouver le germe du refrain célèbre de l'ode :

Hence rules the circling deep, and awes the world [3].

Enfin le deuxième vers du refrain :

Britons never will be slaves,

n'offre-t-il pas une analogie remarquable avec ce vers du « Château » :

Those wretched men who will be slaves [4]?

Certainement ni la deuxième partie du poème, ni ce vers n'étaient écrits en 1740. Il n'est que plus intéressant d'y voir, comme par une contre-épreuve (les autres passages cités étant

1. *Liberty*, *Britain*, 515, 516. — 2. *Britannia*, 201, 202. — 3. *Summer*, 431. — 4. Chant II, 303.

tous antérieurs à l'Ode), l'attestation que c'est bien la main de Thomson que nous trouvons dans *Rule Britannia.*

L'hommage rendu dans la dernière strophe à la beauté des femmes anglaises, est un des lieux communs de la poésie de notre auteur. Aux deux vers de l'Ode :

Blest isle! with matchless beauty crowned,
And manly hearts to guard the fair,

on comparera, par exemple, ces deux vers de « La Liberté » :

Such the fair guardian of an isle that boasts
Profuse as vernal blooms, the fairest dames [1].

Avons-nous tort de croire que ces rapprochements prouvent la paternité de Thomson, qu'ils donnent aux impressions un peu vagues des juges qui avaient cru à cette parenté une démonstration solide, et qu'ils laissent définitivement au poète des « Saisons » un honneur que méritait l'ardeur de son patriotisme?

1. *Liberty*, *Britain*, 473, 474.

CHAPITRE V

« TANCRED AND SIGISMUNDA »

I

Après la tentative avortée d' « Édouard et Éléonore », c'est encore à un sujet moderne que songe Thomson pour sa prochaine tragédie. Comme il entend cette fois que sa pièce soit jouée, il ne compte plus, pour soutenir l'intérêt, sur des allusions propres à flatter les passions politiques du jour. Il ne se contentera pas d'une intrigue aussi sommaire ni d'un dénoûment aussi anodin. « Édouard et Éléonore » n'était, comme le fait remarquer M. Brugière de Barante, qu'une héroïde dialoguée [1]. « Tancrède et Sigismonde » sera une véritable tragédie avec toute l'intensité de passion que comporte le genre, avec une catastrophe finale pathétique et sanglante à souhait. Mais ce que le poète conserve de sa tentative précédente, c'est un effort pour donner à ses héros plus de vie individuelle par le choix de personnages à demi historiques et d'une époque presque moderne. C'est aussi l'action fixée dans les pays du soleil. Les scènes y trouveront un cadre plus brillant; l'exubérante énergie des passions et du langage en sera atténuée ou justifiée.

La combinaison des deux modèles dramatiques, l'application des lois de la tragédie à un sujet conforme au goût de liberté,

1. *Théâtres étrangers. Théâtre anglais*, t. X. *Vie de Thomson*, p. 29.

de couleur et de mouvement du théâtre national de l'Angleterre réussit cette fois au poète. Nous savons que de son vivant cette pièce eut plus de succès qu'aucune de ses tragédies antérieures [1]. Plus longtemps aussi que les autres elle a conservé une place sur la scène.

II

Le poète ne s'était pourtant pas mis en frais d'imagination pour concevoir son sujet. Il l'avait pris à Gil Blas, où l'anecdote forme un de ces récits qui, selon le procédé constant du roman espagnol, viennent faire diversion à la fable principale du roman. C'est la nouvelle qui forme le quatrième chapitre du Livre IV sous ce titre : « Le Mariage de Vengeance [2] ». Les noms sont presque tous changés. Là où le roman disait Enrique, Thomson rétablit le personnage historique de Tancrède, et l'amante, Blanche dans le récit français, devient Sigismonde [3]. Mais, en dépit de ces modifications et d'autres semblables, l'auteur anglais a suivi exactement la fable du romancier français. Il n'est pas un des événements de la tra-

1. L'édition de 1745 (in-8) fut tirée, nous disent les livres de Woodfall, à 5000 exemplaires, plus 50 exemplaires de luxe. Elle a été suivie des rééditions suivantes : 1752 (in-8), 1766 (in-8), 1777 (in-8), 1792 (in-12), 1806 (in-12), « printed from the prompter's book, with notes by Mrs. Inchbald. »

2. Le Sage lui-même emprunte les éléments de son récit à l'histoire, qui relate la rivalité de Tancrède, petit-fils de Roger II, et de sa tante Constance. Mais il modifie profondément ces données et y ajoute force incidents romanesques. Ils paraissent inspirés surtout par deux nouvelles de Boccace : *le Cœur Sanglant* (« Décaméron », 4e journée, 1re nouvelle), et *la Princesse de Grenade* (4e journée, 4e nouvelle).

Peut-être Thomson est-il lui-même l'auteur d'une traduction en prose de la Nouvelle de Le Sage qui fut publiée sous ce titre : « *Tancred, king of Sicily*, the history on which is founded the tragedy of Tancred and Sigismunda. London : Printed for John Seymour, in Bull-Alley, near George Yard Lombard Street. » L'exemplaire du *British Museum* porte cette mention manuscrite : « by J. T. » et la date également manuscrite, 1745.

3. Le poète sans doute a repris les noms d'une vieille tragédie jouée en 1568, devant la reine Élizabeth à l' « Inner Temple ». Les cinq actes de ce *Tancred and Gismund* étaient écrits par cinq personnages différents. L'auteur du 5e acte, Robert Wilmot, publie la pièce en 1592, la présentant comme « newly revised and polished according to the decorum of these days ». Mr. Collier en conclut que, sous sa première forme, la tragédie était rimée. (Voir Saintsbury, *Elizabethan Literature*, p. 61 ; — Collier, *Hist. Dram. Poet.*, III, 13. — Craik, *English Literature*, I, 485.)

gédie qui ne se trouve dans « Le Mariage de Vengeance », et le poète a conservé tous les détails de l'intrigue fournis par son modèle, sans en excepter les plus romanesques ni les plus invraisemblables.

Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec Brugière de Barante, qu'il ait trouvé là sa pièce toute faite scène par scène. Le récit de Le Sage est long et confus. Les épisodes saillants s'y détachent mal, et plus d'une circonstance dépourvue d'intérêt y est développée avec prolixité. Thomson a dû remanier considérablement cette matière un peu amorphe. Sans rien sacrifier entièrement, mais en réduisant l'importance des détails accessoires, il a fait tenir tous les faits du récit dans les limites d'une tragédie régulière, et réservé le développement qui convenait aux scènes où se montre l'âme de ses personnages.

III

Ce travail d'adaptation au théâtre est incontestablement fait avec adresse. L'action est, plus que dans aucune des autres pièces de Thomson, claire, d'intérêt soutenu et dramatiquement gradué. C'est la plus scénique des tragédies du poète. Mais aucune dose d'habileté dans l'agencement de l'intrigue ne peut tenir lieu de cette force tragique, de cette divination de l'âme humaine et de cette puissance créatrice qui font défaut à l'auteur. Sans doute on peut citer d'assez beaux morceaux dans la pièce. Les vers où Siffredi annonce la fin du vieux roi et vante la sérénité de cette mort d'un juste sont d'une gravité qui n'est pas sans noblesse [1]. Il y a de l'ampleur, du mouvement et du feu dans la tirade par laquelle Tancrède répond à la révélation qui lui est faite de son origine royale, et à l'annonce de son avènement au trône [2]. La joie du peuple à la pensée qu'une union des partis rivaux doit assurer au pays les bienfaits d'une longue paix est exprimée dans un passage bien venu, par un vieux baron dont le langage tour à tour pathétique et pittoresque évoque à nos esprits la Sicile pastorale et idyllique [3]. Les emportements de Tancrède, quand il reproche à Siffredi sa trahison, ont de l'éloquence et s'énoncent en une

1. Acte I, sc. II. — 2. Acte I, sc. IV. — 3. Acte II, sc. IV.

langue où ne disparaît pas le souci du nombre et de l'harmonie poétique. Le ministre répond en justifiant son audace et sa déloyauté par la raison d'État; il se livre à la vengeance de son maître, mais lui recommande ces intérêts sacrés de la patrie auxquels il a lui-même sacrifié son ambition, sa fille, peut-être sa vie[1]. La scène montre de la force et de la dignité. Elle est une des meilleures de la tragédie. Elle serait bonne de tous points si la fin n'en était gâtée par des exclamations violentes et décousues et par cette rhétorique criarde où s'exprimait alors la passion tragique. — Sigismonde à son tour, quand elle s'est résolue à épouser Osmond pour se venger de l'imaginaire trahison de Tancrède, nous fait entendre l'accent d'une douleur vraie et d'une souffrance déchirante. Et quand sa confidente, pour la réconcilier avec sa destinée, oppose à l'amant infidèle l'époux accompli qu'elle a choisi, Sigismonde l'arrête d'un mot dont la subtile vérité psychologique et la valeur dramatique feraient honneur à un maître de la scène :

Ne me parle pas d'Osmond, mais du perfide Tancrède.

IV

Ces détails heureux ne sauraient masquer les défauts évidents de l'œuvre. Tous ces personnages sont des mannequins sans vie. Ils ne nous font pas illusion aux moments où ils montrent le plus d'éloquence. Leur pénurie de sang, de souffle et d'âme apparaît lamentablement dans l'intervalle des scènes de bravoure. Tancrède a beau affirmer avec la dernière énergie qu'il aime Sigismonde, nous ne trouvons pas en lui l'ardeur de la passion vraie. Comment d'ailleurs, à considérer les faits de l'intrigue, ce grand amour et cette hautaine fierté laissent-ils le prince muet et complice quand Siffredi annonce faussement au peuple assemblé le mariage de Tancrède et de Constance? Comment Sigismonde, quelque outragée que soit sa passion, se résout-elle si vite à accepter l'époux que lui impose son père? Comment la vertu et la poursuite d'un but noblement désintéressé peuvent-elles inspirer à Siffredi tant d'ac-

1. Acte II, sc. VIII.

tions devant lesquelles l'honneur le plus vulgaire se soulèverait? Ce sont là des questions qu'il n'y aurait intérêt à poursuivre que si les personnages avaient à nos yeux l'apparence d'êtres réels. Mais nous n'y pouvons voir que des fantoches dont la pantomime accompagne le langage parfois éloquent que le poète adresse à son public.

Ces invraisemblances et ces contradictions sont là parce qu'elles étaient dans la nouvelle de Le Sage. Thomson les a conservées parce qu'à défaut de cette puissance dramatique dont il n'a pas le secret et qui place dans l'âme et le cœur des personnages les véritables ressorts de l'action, il a été trop heureux de trouver tout prêt, dans un agencement précis et détaillé, l'enchevêtrement de faits, d'incidents, de complications et de catastrophes, qui devait alimenter ses cinq actes.

Il n'a songé à éliminer ni ce mystère de la naissance du jeune prince auquel Siffredi met fin en lui annonçant qu'il est roi; ni ce blanc-seing que le nouveau roi donne à sa maîtresse en cadeau de fiançailles, et qui devient la cheville ouvrière de l'intrigue; ni cette porte dérobée par laquelle, en amoureux d'opéra-comique, le roi s'introduit, à l'insu de tous, dans la chambre de celle qu'il aime; ni ce geôlier complaisant qui livre pour quelques heures au connétable la clef des champs et lui permet de venir surprendre le roi dans la chambre de sa femme. Et voilà comment il se fait que la tragédie la plus jouable de Thomson, celle qui est le plus ingénieusement disposée, celle qui montre le plus de mouvement scénique ne renferme pas un seul caractère vivant ou vraisemblable, mais roule tout entière sur les inventions romanesques ou extravagantes des dramaturges et des romanciers espagnols [1].

1. Le public français fit, lui aussi, bon accueil à la tragédie de Thomson. La Place, l'auteur d'*Anne de Ponthieu*, l'imitateur de *Venise sauvée*, traduisit *Tancred and Sigismunda*, et sa traduction parut dans le *Mercure de France* de janvier et février 1761. — En 1763, Saurin donnait, sous le titre de *Blanche et Guiscard*, une imitation qui est presque une traduction. La pièce fut représentée à la Comédie-Française le 25 février. La version française est d'ailleurs plus froide et plus anémiée que la tragédie anglaise. Brugière de Barante, qui les compare, se prononce ainsi : « Thomson a plus de naturel. L'alexandrin français est sans cesse pompeux et tendu. » (*Vie de Thomson*, p. 32.) — Il ne fallait rien de moins qu'une comparaison avec Saurin pour faire paraître aisé ou naturel le style de la tragédie anglaise. La pièce a aussi été imitée en Italie. La tragédie de *Zelinda*, qui obtint à Parme la couronne de lauriers en 1772, est une imitation fidèle de *Tancred and Sigismunda*.

CHAPITRE VI

CORIOLANUS »

I

La dernière œuvre de Thomson ne montre plus l'effort des deux tragédies précédentes pour renouveler le drame classique par le choix de personnages modernes ou par la recherche d'une intrigue mouvementée. Le sujet de Coriolan offre tant d'unité ; il impose si évidemment une composition simple du drame, que même l'exubérante imagination de Shakespeare a conservé toute la sobre grandeur de cet épisode des annales romaines. Thomson, plus encore que son illustre modèle, condense et resserre l'action [1]. Il aboutit à une œuvre où se trou-

1. Entre le « Coriolan » de Shakespeare et celui de Thomson, on peut noter celui de Nahum Tate qui, en 1682, remanie la tragédie du maître en se préoccupant surtout d'y introduire des allusions aux événements contemporains. (Voir ALEX. BELJAME. *Le public et les hommes de lettres au XVIIIe siècle*, p. 151). Plus tard Dennis prend à son compte, avec quelques modifications nouvelles, le même « Invader of his Country ».

Il n'est pas à supposer que Thomson ait eu connaissance d'aucun des « Coriolan » qu'avait produits la scène française, et dont l'un fut représenté, dont deux autres furent publiés l'année même de sa mort.

ALEX. HARDY, *Coriolan*, tragédie	représentée en	1607,	publiée en	1626, in-8.
V. CHEVREAU, *Coriolan*,	—	1638,	—	1638, in-4.
CHAPOTON, *Le Véritable Coriolan*.	—	1638,	—	1638, in-4.
L'abbé ABEILLE, *Coriolan*,	—	1676,	—	1676, in-12.
CHALIGNY DES PLAINES, *Coriolan* (joué une seule fois),		1722,	—	1748.
RICHER, *Coriolan*	(non représenté)		—	*id.*(?), in-8.
MAUGER, *Coriolan*	représenté en	1748,	—	1751, in-8.

Postérieurement à Thomson, on connait en Angleterre les « Coriolan »

vent réalisées les conditions les plus strictes de la tragédie classique : un seul caractère important, une action sans complication et sans péripéties imprévues, un seul fait qui détermine tous les mouvements et toutes les paroles des personnages.

En suivant exactement les données de l'histoire, Shakespeare avait produit un chef-d'œuvre où l'on admire également la grandeur dramatique du héros, l'intensité de vie des nombreux personnages qui concourent à l'action, l'évocation puissante de cette Rome républicaine, austère et dure, forte par la simplicité et la pureté de ses mœurs, mais qui porte en elle une grave cause de désordre et de décadence dans la division de ses citoyens. Il semblerait que, guidé lui aussi par le récit de l'histoire, Thomson ne pût éviter de marcher dans les traces du grand poète qui avait fait sien ce sujet. Et cependant les différences entre les deux tragédies sont profondes et portent sur presque tous les points. Elles peuvent être intéressantes à noter parce qu'elles nous offrent une occasion d'observer avec précision les divergences des deux écoles dramatiques.

Ce drame tout fait de l'épisode de Coriolan, avec la succession si nettement marquée de ses actes : la condamnation, la trahison, la vengeance, le pardon, et enfin la mort, Thomson le soumet aux étroites conditions de l'école dont il accepte les règles. Si limitée et si fortement unifiée que soit la tragédie de Shakespeare, cela ne suffit pas. Ce ne sont pas quelques mois de la vie de Coriolan que nous devons voir se dérouler devant nous, ce sont quelques heures à peine. Nous n'assisterons pas à la succession des faits qu'enchaîne et qu'impose la fatalité des lois qui président aux actions humaines; nous devons assister uniquement au dénouement d'une crise. Les Dennis et autres « régents du Parnasse », chez qui une arrogance intolérante supplée à l'autorité du talent, ont déterminé les mesures exactes auxquelles doit être conformée l'action de toute tragédie. Comme beaucoup d'autres, Thomson s'incline docilement. Mais, au sortir de ce lit de Procuste, le drame nous apparaît singulièrement réduit. Rien n'a été conservé de ces

de Sheridan (1764) et de Kemble (1789), ceux de Durier, de La Harpe et de Ségur en France, celui de Collin en Allemagne, et deux tragédies en Italie.



scènes du premier acte de Shakespeare où nous voyons prise sur le vif la vie même de la Rome antique, depuis les agitations du Forum et les passions des deux classes ennemies, jusqu'aux champs de bataille ou aux veillées du camp, jusqu'à ce sanctuaire jalousement gardé du foyer où se montrent les nobles femmes de la famille de Marcius. Nous ne perdons pas seulement ainsi des scènes pittoresques, curieuses, valant par elles-mêmes. Le tort fait à l'œuvre dramatique est plus grave. C'est la conceptiou des caractères qui s'en trouve appauvrie et faussée. Les scènes supprimées avaient deux raisons d'être. Elles nous présentaient les faits dont la crise finale est l'inséparable conséquence; elles nous faisaient connaître le caractère et l'âme des divers personnages. Elles sont remplacées dans la tragédie de Thomson par des conversations où les faits nous sont exposés et les caractères expliqués.

Or ne peut-on pas assurer qu'indépendamment de l'immense différence qui sépare le talent des deux écrivains, il y a ici, dans le procédé d'exposition suivi par Thomson, une cause manifeste d'infériorité? Sans doute un dramaturge mieux doué de plus de puissance évocatrice et d'une langue plus éloquente aurait pu communiquer à ces premières scènes quelque intérêt. Il aurait su y faire entrer une plus vivante et plus satisfaisante description des personnages. Mais, dans les meilleures conditions, ce sera toujours là une façon artificielle et glacée de nous présenter les êtres dont les actes doivent nous occuper. Qui ne sent qu'ils prennent un autre relief et une autre vie quand nous les connaissons pour les avoir vus agir et non pas pour avoir entendu des tiers parler d'eux? Si parfaite que soit l'analyse que nous donnent les interlocuteurs, vaudra-t-elle jamais la connaissance immédiate d'un homme par la vue de ses actes ou par l'audition d'un de ces mots qui, jaillissant au choc des événements, éclairent les profondeurs secrètes d'une âme comme par la fulguration d'un éclair?

Et voici une autre conséquence de ce mode de présentation du sujet. Shakespeare, en plaçant devant nous le personnage, conçoit et voit, évoque à nos yeux et nous fait voir un être complet, dans la complexité de son esprit et de son cœur, avec la diversité des passions qui s'agitent en lui, dans l'union de son âme avec le corps qui la trahit à nos yeux. Mais le comparse qui, dans la tragédie classique, est chargé de nous faire

connaître le même personnage, ne saurait viser à une description qui reproduise ces éléments multiples. Là où le héros décèle d'un mot, d'une exclamation, d'un geste [1] une des particularités de son caractère, il faudrait au narrateur une lente et fastidieuse analyse pour nous donner connaissance de ce même aspect d'une âme. Aussi le caractère nous est-il présenté comme résumé tout entier dans une ou au plus dans deux passions. A supposer un écrivain dramatique assez maître de son art pour que les portraits ainsi tracés suffisent à poser devant nous un personnage animé et vivant, cette vie sera nécessairement celle d'une âme artificiellement simplifiée et réduite. Quelques-uns y parviendront à force de talent. Même alors le fond substantiel de réalité, qui se montre au-dessous des abstractions du poète analyste, conserve quelque chose de général et d'anonyme. Chez les plus grands parmi les écrivains du théâtre classique, il semble qu'il y ait en tous les personnages un substratum commun et uniforme sur lequel la floraison de telle ou telle passion vient seule déterminer les différences individuelles. Chez Shakespeare au contraire, il n'est pas un personnage qui ne nous donne l'impression d'un être un, indivisible, dont chaque parcelle porte, autant que l'ensemble, la marque d'une originalité entière. Mais dans les œuvres de dramaturges inférieurs, il ne restera pas même ce minimum de réalité concrète. Les passions qu'on aura isolées devant nous pour nous les faire connaître, comme les rouages sortis de la boîte d'une horloge, on ne réussira pas à en faire des êtres et à leur rendre l'apparence de la vie. Elles resteront pour nous de vagues et insubstantielles abstractions. La légende allemande connaît un personnage qui avait perdu son ombre. Dans les tragédies de Thomson et des dramaturges congénères la scène est peuplée d'ombres qui ont perdu leur corps.

1. De moins encore parfois. La joie silencieuse et mouillée de larmes de Virgilia, au retour de son Coriolan, nous en apprend plus qu'une savante analyse psychologique :

« .... My gracious silence, hail!
Wouldst thou have laugh'd had I come coffin'd home,
That weep'st to see me triumph? Ah, my dear,
Such eyes the widows in Corioli wear,
And mothers that lack sons. »

(Acte II, sc. I, 192.)

Le cas des tragiques anglais du XVIII[e] siècle est particulièrement intéressant parce qu'il y a chez eux connaissance des deux conceptions dramatiques et admiration partagée entre les chefs-d'œuvre des deux écoles. Thomson par exemple entend ajouter à la tragédie quelques-unes des beautés du théâtre de la Renaissance. Il s'inspirera des modèles du XVI[e] siècle pour ajouter plus de richesse et de complexité aux caractères. Il trouve même, et l'aventure est piquante, trop uniforme et trop monotone le « Coriolan » de Shakespeare et il ajoute au sien des nuances, des ombres, des oppositions de ton. Il a peut-être aussi pensé qu'il y avait lieu de respecter certain précepte de l'école, qui recommande de ne pas rendre trop noir le personnage principal, de ménager quelques points par où notre sympathie se puisse prendre à lui. Il n'a pas senti que ce qui donne à cette fière et farouche figure de Coriolan son caractère, son originalité, sa puissance dramatique, c'est, à partir d'une certaine heure, l'effacement total de tous les éléments qui ont fait son être moral; c'est l'envahissement de toute son âme par une obsédante passion : le ressentiment de l'orgueil blessé. Dans l'exposition du drame, Shakespeare nous fait comprendre de quelle force et de quelle qualité est cet orgueil. Lorsque ensuite nous le voyons développé au point d'étouffer tout autre sentiment, nous reconnaissons en cette végétation monstrueuse un effet naturel et fatal. Quand enfin, dans la crise finale, Coriolan s'impose une conduite contraire à l'impulsion de sa passion, nous sentons que dans cette âme la maîtresse roue est brisée. Il ne reste qu'un organisme détraqué. Cet homme n'a plus rien à faire dans la vie après qu'il a anéanti l'unique mobile de ses actions, et la mort qui le frappe est le seul dénouement que comporte le drame.

II

Thomson n'a pas respecté sur ce point fondamental la grandiose et puissante unité du « Coriolan » de Shakespeare. Il veut donner à son héros des titres à notre sympathie. Il ne veut pas que dans cette âme le premier plan soit uniquement occupé par d'aussi vilains sentiments qu'une superbe intrai-

table et une colère sans scrupules. Et alors, outre le patricien outragé qui ne songe qu'à la vengeance, nous voyons ici tantôt un justicier qui se donne mission, au nom des principes éternels de la morale [1], de punir un attentat criminel, tantôt un tenant du droit international qui veut châtier en Rome l'odieux agresseur de tous les peuples voisins [2]. Nous voilà loin de l'histoire et de l'altier patricien qu'elle nous fait connaître. Nous nous en éloignons tant que le personnage finit par ressembler fort à un contemporain du poète. Son Coriolan exprime à l'occasion les sentiments d'un héros selon le cœur des philosophes du XVIIIe siècle. Il explique son ressentiment ou il donne des gages de sa reconnaissance, au moyen d'aphorismes humanitaires tels que celui-ci : « L'ingratitude est une trahison envers l'humanité [3] ». — Ce n'est pas l'humanité en général que le Coriolan de Shakespeare avait sentie outragée en lui. — Le farouche et dur soldat de l'histoire est devenu un homme sensible. Quand il a opposé aux envoyés de Rome un refus hautain, il se souvient des droits de l'amitié; va embrasser tour à tour les amis auxquels il a fait si mauvais accueil dans leur qualité d'ambassadeurs [4]. Il verse des larmes quand sa femme joint ses supplications à celles de sa mère [5]. Enfin il est très préoccupé de la « nature ». C'est le pouvoir de la nature que Veturia vient tenter après l'échec d'une première députation; et quand elle a enfin obtenu gain de cause, c'est à la nature que Coriolan lui-même attribue sa défaite [6].

Cette combinaison du personnage de fer que nous montre l'histoire et de l'homme de sentiment qu'imagine Thomson ne crée pas le relief et la complexité de la vie; il détruit toute netteté de conception du caractère. Ce Coriolan n'est pas à la fois, mais tour à tour, ce que l'histoire le montre et ce que

1. Voir en particulier le récit de Titus (acte II, sc. I), et le portrait de Coriolan par Galesus (acte V, sc. IV).
2. Entre autres passages, les paroles de Coriolan (acte III, sc. VI).
3. Acte I, sc. IV.
4. « So far my public character demands,
So far my honour. Now what should forbid
The man and friend to be indulg'd a little? »
(Acte III, sc. III.)
5. « See these tears! These tears will tell thee » etc.
(Acte V, sc. I.)
6. « Thine is the triumph, nature! »

le goût du XVIIIe siècle aurait pu désirer qu'il fût; et le lecteur n'emporte qu'une idée confuse et incohérente de cette image flottante dont l'auteur n'a pas su préciser les contours ni accentuer les caractères dominants.

Est-il besoin de continuer cette étude et de passer en revue les principaux personnages? Il serait trop facile et il serait cruel de comparer aux créations de Shakespeare les exemplaires amendés qu'en a donnés Thomson. Son Aufidius a la même incohérence que son Coriolan. L'auteur a répugné à en faire un pur traître de mélodrame; il n'a pas voulu cependant nous y montrer un héros de plus haute moralité que Coriolan lui-même; et il n'a pas su fondre dans l'unité de la vie les éléments hétérogènes qu'il a associés. Les personnages secondaires, dont quelques-uns donnent tant de saveur et d'attrait au drame de Shakespeare, ont ici disparu. Tel Ménénius, le patricien politique et bon enfant qui s'oppose par un contraste si heureux, au caractère de Coriolan. Telle cette Volumnia qui, sans avoir prononcé une parole, nous laisse le souvenir d'une des plus délicieuses figures de Shakespeare, et vaut plus que de longs commentaires des historiens pour nous faire voir et nous faire comprendre la vieille république aux mœurs austères et pures. Ou bien ils ont perdu leur caractère, comme ce Cominius, le noble chef et l'ami attristé de Coriolan, qui chez Thomson devient un pompeux orateur et adresse à Marcius révolté un cours de politique égalitaire sur les droits des plébéiens, « couches profondes » où se recrute l'élite de la nation. Faut-il rappeler enfin ce qu'il a fait de cette admirable Volumnia [1] dont l'orgueil peut seul égaler celui de Coriolan et dont la fière volonté finit par fléchir la colère de son fils? Thomson nous la montre à bout d'éloquence, tirant de ses vêtements un poignard et menaçant de se tuer. C'est devant cet argument mélodramatique et vulgaire que Coriolan renonce à sa vengeance.

Il est plus juste de dire que si Thomson n'avait pas les dons de l'historien et du poète, s'il n'a pas su, comme Shakespeare, revoir des yeux de l'esprit et reconstituer devant nous une des époques de la Rome antique, s'il n'a pas su davantage donner

1. On remarque les changements de noms. Volumnia est, chez Shakespeare, la mère, et chez Thomson la femme de Coriolan. La mère prend ici le nom de Veturia.



à ses personnages l'intensité de la vie parce qu'il n'avait ni le don de divination de l'historien, ni la puissance de création du poète tragique, il n'est pas d'autre part responsable de toutes les erreurs de goût ni des anachronismes moraux que nous avons relevés. Il écrivait pour son temps, il s'est inspiré des sentiments de son temps; et, telle qu'elle était, sa tragédie a su plaire à ses contemporains. Près de vingt ans plus tard, quand déjà la critique et le public montraient une intelligence plus exacte du génie de Shakespeare, Sheridan le père donnait au théâtre un « Coriolan[1] » dans lequel il croyait bien faire en mélangeant à doses à peu près égales la pièce de Shakespeare et celle de Thomson.

1. Joué à Covent-Garden en 1764, et publié sous ce titre :
« *Coriolanus : or the Roman matron*. A Tragedy taken from Shakespear and Thomson, as it is acted at the Theatre-Royal in Covent Garden : to which is added the order of the Ovation. London : Printed for A. Millar, in the Strand. MDCCLIV. »
Cette « adaptation » et celle de Kemble suffisent pendant longtemps au public anglais, si bien, comme le fait remarquer Campbell, que le véritable « Coriolan » de Shakespeare n'a pas été joué entre 1660 et 1820.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

On le voit, les six œuvres dramatiques de Thomson n'ajoutent guère à sa renommée. Leur valeur propre est faible. Il n'est pas surprenant qu'elles dorment au fond de ces abîmes de l'oubli où se sont successivement déposées tant de tragédies aujourd'hui fossiles. Mais l'histoire littéraire ne peut se contenter de ce dédaigneux silence. Elle doit tenir compte au poète d'un effort intéressant, quel qu'en ait été le succès, pour introduire quelque chose de personnel et de nouveau dans les formules dramatiques de son temps.

A considérer les œuvres antérieures à Thomson, le théâtre, au commencement du XVIII[e] siècle, nous apparaît comme partagé en deux écoles distinctes. L'immense succès du « Caton » d'Addison avait donné le type de l'œuvre dramatique appropriée au goût nouveau. La tragédie ainsi comprise correspond bien à ce triomphe de l'esprit classique et de l'imitation de la France qui se manifestait d'autre part dans la poésie satirique et didactique et que consacre le génie de Pope. Le théâtre que réclame cette forme du goût ne vaudra pas par l'intensité de la vie ni par le relief des caractères; il nous présentera la passion généralisée et comme sublimée; il se contentera d'un minimum d'intrigue. Mais il recherchera les beaux vers et les maximes sonores; il s'ornera de nobles sentiments et d'une éloquence élevée; enfin, sous le couvert d'une fable dramatique empruntée à l'antiquité, il prodiguera les allusions aux événements contemporains.

Cette forme de la tragédie marquait une réaction contre le goût qui avait régné jusqu'alors. L'école qui pouvait se réclamer de la tradition nationale, les successeurs d'Otway, de Lee et de Southerne, ceux qui prétendaient se rattacher par ces intermédiaires à la grande école de l'âge d'Élizabeth, ces écrivains avaient conservé de leurs modèles grands ou médiocres l'emphase du style, la complication et l'invraisemblance de l'intrigue, la violence forcenée des passions. Il leur manquait seulement ce don de création et ce pouvoir de donner la vie qui fait la grandeur du théâtre de Shakespeare, et qui rachète plus d'un défaut chez les Ford et les Otway. Les deux tendances se manifestent simultanément; la scène anglaise voit paraître à la fois la grave tragédie de Congreve, *The Mourning Bride* [1] et le drame romanesque de Southerne, *Oroonoko* [2]. Le grand succès de *Cato* [3] n'empêche pas la production de tragédies à péripéties extraordinaires et à caractères outrés tels que le *Busiris* de Young [4].

Thomson s'est proposé de réaliser au théâtre une conciliation des deux écoles. Il a cru pouvoir éliminer de chacune ce que blâmait le bon goût et en conserver ce qui faisait leur valeur. Il se proposait d'observer les règles précises et exigeantes de l'école française : unités de temps et de lieu, choix de sujets historiques et de personnages princiers, exposition du sujet par un récit, importance des discours, absence de toute action violente sur la scène. Mais il voulait assouplir le cadre trop inflexible de la tragédie classique; y faire une place, à côté du drame des passions, aux surprises, à l'attente, aux émotions d'une intrigue ingénieusement nouée et déliée.

Sa tentative n'est donc pas sans analogie avec celle qu'essayait Voltaire à la même époque. Comme ce dernier, le poète anglais, alors même qu'il prend pour sujets les faits les plus connus de l'histoire, s'efforce d'ajouter à la gravité, à la réserve, à la hauteur soutenue des pensées et du langage, plus d'imprévu et de variété dans l'action. Alors même qu'il prend pour sujet, comme dans « Agamemnon » ou dans « Coriolan », un de ces drames dont la forme a été rigoureusement arrêtée par la tradition et par l'autorité de grandes œuvres littéraires, il croit devoir y introduire la diversité psychologique, l'émotion pathé-

1. 1697. — 2. 1696. — 3. 1713. — 4. 1719.

tique[5], et parfois l'attrait d'une affabulation qui pique la curiosité et soutienne l'attention. Mais cet élément d'intérêt qu'apporte l'intrigue, il lui conserve un caractère modéré. Il n'ajoute aux grands souvenirs de Rome ou de la Grèce, rien qui ressemble aux imaginations extravagantes de la « Sophonisbe » de Lee ou du « Busiris » de Young. A la belle ordonnance et à l'éloquence pompeuse de la tragédie classique il veut ajouter une certaine dose d'imagination raisonnable et tempérée. C'est de ce double effort que le loue Voltaire. Il y reconnaît une préoccupation semblable à celle qui lui fait chercher en France une forme rajeunie, plus vivante et plus attrayante de la tragédie; et l'initiative de Thomson en Angleterre est secondée par les traductions que donne Hill, l'ami du poète anglais, des principales œuvres de Voltaire.

Les jugements sur l'opportunité ou sur la valeur propre de ce principe dramatique seraient de peu d'intérêt. La tentative a échoué plus complètement en Angleterre qu'en France. Les contemporains ont fait à « Coriolan », comme à « Agamemnon », comme à « Sophonisbe » un succès d'estime[1]; mais ils n'y ont pas vu la révélation d'un art nouveau. Cette tragédie bâtarde n'a pas fait souche. Il n'est pas à regretter que le drame ultra-fantaisiste, aux violences furibondes n'ait pas survécu à l'apparition d'œuvres sensées, composées et écrites avec soin et avec mesure. Mais ce que notre auteur avait voulu conserver de la force et de l'audace des vieux maîtres a disparu avec le reste sous les railleries de Fielding et de

5. Prétendre que ces tragédies aient un caractère pathétique serait autre chose. Nous avons au contraire quelque peine à imaginer, même en faisant la part du jeu d'actrices habiles, comment les malheurs de Sophonisbe ou les anxiétés de Clytemnestre ont pu tirer des larmes aux spectateurs de Drury-Lane. Johnson déjà notait à cet égard l'insuffisance de notre poète : « Il ne semble pas, dit-il, qu'il ait eu beaucoup le sens du pathétique ». Mais Pope était d'un autre avis : « Je n'ai vu jusqu'à présent que trois actes de l' « Agamemnon » de M. Thomson; mais on me dit, et je le crois par ce que j'en ai vu, qu'il excelle dans le pathétique. » (Lettre à Hill.)

Johnson sans nul doute a raison. Mais Pope nous fait connaître l'intention de l'auteur et c'est ce que nous avons à noter ici.

1. Ce n'est pas en Angleterre seulement que Thomson est pris au sérieux comme auteur tragique. Lessing le cite avec éloges dans la « Dramaturgie de Hambourg »; il écrit une préface à une traduction allemande des tragédies de Thomson (Œuvres, édit. Hempel, XI, 1, p. 853); il traduit lui-même des fragments de « Tancrède et Sigismonde » (*ibid.*, XI, 2, p. 519) et d' « Agamemnon » (*ibid.*, p. 516).



Carey, et devant les exigences d'un bon sens plus rassis. La forme sous laquelle la tragédie anglaise a prolongé pendant le cours du XVIIIe siècle sa languissante existence a été plutôt celle de la pure tragédie, comme nous la trouvons dans l' « Irène » de Johnson; et, de l'œuvre de Thomson, la postérité n'a guère retenu que deux ou trois anecdotes suspectes, un vers ridicule, et le glorieux chant patriotique éclos parmi les froides platitudes d' « Alfred ».

LIVRE V

« LE CHATEAU D'INDOLENCE »

I

Ni la production intermittente de quelques tragédies, ni le travail de revision et de remaniement des « Saisons » ne constitue un bagage littéraire important pour la période de douze années qui va de l'achèvement de « La Liberté » à la mort du poète. A partir de 1736, dans sa paisible demeure de Richmond, Thomson, renonçant aux visées ambitieuses pour jouir en philosophe d'un peu de gloire et d'une aisance modeste, s'abandonne à une oisiveté qui contraste avec l'énergique activité des dix années précédentes. Pour les amis qui faisaient sa société ordinaire, cette nonchalance était un sujet fréquent de railleries et de reproches. Plusieurs de ces censeurs partageaient cependant le goût de notre poète pour le repos et pour les plaisirs du dilettantisme. Il voulut riposter à des accusations qu'il ne croyait pas mériter seul, et s'amusa un jour à tracer en quelques strophes le portrait des compagnons de son loisir. Ce sont ces légères esquisses qui sont devenues « Le Château d'Indolence ». Cette aimable confession d'un paresseux s'est peu à peu développée au point de former une œuvre considérable. Pendant plus de dix ans, l'auteur n'a cessé de la retoucher, de la perfectionner et de l'accroître [1]. Il y a mis, à défaut du grand enthousiasme qui

1. « After fourteen or fifteen years the Castle of Indolence comes abroad in a fortnight. » (Thomson à Paterson, avril 1748.)

soutient son effort dans le long labeur des « Saisons », une élégance souple et facile, une philosophie tour à tour élevée et railleuse, et l'harmonie d'un art exquis. C'est ce poème qu'il nous reste à étudier, cette épopée de l'Indolence chantée par un indolent. Nous y trouverons le témoignage extrêmement intéressant de la transformation que cette époque a vue s'accomplir dans le goût littéraire, dans les motifs d'inspiration et dans le credo artistique de l'auteur des « Saisons » et de « La Liberté ».

Le poème comprend deux chants d'égale longueur. Le premier est occupé par la description du Château, du magicien qui l'habite, de ses hôtes et de la vie qu'ils y mènent. Il nous présente la peinture des plaisirs de la paresse. Le second chant apporte une contre-partie utile. Il nous fait connaître le chevalier Travail, sa lutte contre Indolence, la vanité des joies que l'enchanteur promet à ses dupes, et les maux qui se cachent sous ces voluptés.

Après un court préambule, six strophes sont consacrées à nous décrire le Château et le site où il s'élève. Puis nous entendons les chants du magicien, ses promesses et l'énumération des joies qu'il assure à ses adeptes [1]. Des nombreux auditeurs que sa voix attire, beaucoup se pressent pour entrer dans le palais. Quelques-uns plus sages hésitent méfiants. Ceux qu'il peut atteindre et toucher perdent toute force et deviennent ses prisonniers [2]. — Nous suivons dans le Château la foule de ces hôtes nouveaux. Nous les voyons, sous la direction du gras et somnolent gardien de la porte, échanger leurs vêtements pour des robes flottantes et de souples chaussures. Ils vont boire à la fontaine d'Oubli qui jaillit au milieu de la cour, et ils se dispersent dans la silencieuse étendue des jardins, invités par le maître à vivre selon la devise du lieu : Fais ce que veux; ne prends point souci de ce que fait ton voisin; mérite ton bonheur en évitant de gêner les autres [3].

Alors vient la peinture de ce séjour merveilleux où nul bruit importun ne trouble la paix des hôtes, où les mets les plus recherchés sollicitent leur appétit ou leur gourmandise, où tous les raffinements de l'élégance et de la richesse s'unissent pour assurer à leur paresse la demeure la plus luxueuse,

1. Strophes IX à XX. — 2. XX à XXIV. — 3. XXIV à XXXI.

où les arts leur procurent des joies sans fatigue, où l'air même apporte une influence de langueur délicieuse avec les murmures du vent, les sons de la harpe éolienne, et la claire chanson des eaux vives et des cascades [1].

Le poète se range au nombre des mortels qui ont connu les plaisirs du Château, et ce sommeil auquel Morphée réserve ses songes les plus agréables [2]. Il s'est amusé lui aussi du spectable offert dans le jardin par le globe magique, le miroir de vanité. Il y a vu l'incessante et stérile agitation des hommes et la frivolité de leurs buts : amour du lucre, science, littérature, vie mondaine, politique et ces luttes de nations « que des rois très chrétiens » précipitent les unes contre les autres [3]. A côté de lui il fait place, parmi les adeptes du magicien, à plusieurs de ses amis : Paterson [4], Armstrong, John Forbes, George Lyttelton (qui lui-même s'est chargé du portrait de Thomson et l'a tracé avec une fine et affectueuse raillerie [5]), enfin l'acteur Quin et Murdoch [6], le futur biographe de l'auteur. Murdoch est prêtre, et nombreux, dit malicieusement l'auteur, sont les gens de sa robe au Château d'Indolence. Nombreuse aussi la tribu des politiciens de cafés, et celle des mondaines frivoles dont l'activité même n'est qu'une autre forme de l'oisiveté [7].

Ce n'est pas, il en faut convenir, l'horreur et la répulsion qu'inspire le séjour ainsi décrit. Les dernières strophes du premier chant viennent fort à propos nous rappeler qu'il ne s'agit pas ici d'une apologie de la paresse. Toutes ces voluptés ne sont que perfide illusion. Dès qu'ils ont passé l'âge des charmes, les habitants de ce lieu de délices sont enfermés dans un cachot souterrain et livrés aux démons et aux sorcières de l'enfer. Armstrong, le médecin poète, s'est chargé de peindre

1. XXXI à XLIII. — 2. XLIV à XLVIII. — 3. XLIX à LVI.

4. Peut-être, au lieu de Paterson, est-ce Collins qui est visé. Les détails donnés lui conviendraient également, et c'est lui que veut reconnaître Mr. W. Moy, son biographe. Les présomptions qu'il énumère sont assez vagues et nous avons d'autre part l'affirmation de Thomson lui-même qu'une « niche » est réservée à Paterson. Reste la supposition que le portrait ait pu s'appliquer aux deux personnages, et que le poète ait songé à Collins quand il traçait le portrait de ce « rêveur doux, affectueux et pensif sans tristesse; dont l'imagination bâtissait mille systèmes glorieux, dont l'esprit enfantait mille projets grandioses destinés à disparaître sans plus laisser de trace que les nuages qui passent. » (Str. LVII-LIX.)

5. Strophe LXVIII. — 6. LXVII et LXIX. — 7. LXIX à LXXII.

ces victimes d'Indolence. La Léthargie, l'Hydropisie, l'Hypochondrie, la Fièvre Tierce, la Goutte et l'Apoplexie présentées en quelques peintures vigoureuses nous apprennent combien sont dangereuses les séductions complaisamment détaillées par le poème [1].

Au début du deuxième chant l'auteur nous dit quels regrets il éprouve à reconnaître la vanité des plaisirs du Château. Il va chanter cependant le chevalier glorieux qui a chassé la troupe vile des fidèles d'Indolence, et rappelé à la noblesse de l'action quelques êtres généreux trompés par le magicien [2].

Dans le pays des Fées, Selvaggio, inculte, robuste et hardi, s'est uni à la dame Pauvreté. Il leur est né un fils qui a pris le nom de Chevalier des Arts et de l'Industrie. Sa jeunesse s'est formée dans les jeux libres et sains de la forêt. Elle n'a pas connu les soins de tendres parents. Mais Minerve et les dieux qui protègent les champs se sont intéressés à l'enfant. Les neuf sœurs divines ont jeté sur lui un regard favorable[3]. — Ainsi préparé, le Chevalier sort de ses forêts pour civiliser le monde. Il voit fuir devant lui la paresse et la férocité, il polit les nations, il fait naître les arts et les vertus. Il choisit la Bretagne pour sa terre de prédilection. Il y élève son chef-d'œuvre dans une nation où règne la liberté, où l'industrie, l'agriculture, les arts, la science, le commerce et la puissance guerrière atteignent leur plus haut développement. Enfin, dans une ferme de la vallée de la Dee, prenant un repos bien gagné, il se prépare à finir ses jours dans un bonheur paisible [4].

Mais Indolence étend sa funeste influence. Les peuples menacés font appel à la protection du vieux Chevalier. Il monte à cheval, armé du filet du destin qu'ont tressé les Parques;

1. De LXXIII à LXXVII. — On peut comparer à ces allégories du « Château » des exemples antérieurs. Dans *The Court of Death* de GAY (fable XLVII), nous voyons les lugubres ministres du monarque : Fever, Gout, ***, Stone, Consumption, Plague, Intemperance. C'est ce dernier qui obtient le prix proposé. — Spenser rencontre l'occasion d'une énumération du même genre, mais il se contente d'une sobre indication :

> « There were full many moe like maladies
> Whose names and natures I note readen well,
> So many moe as there be phantasies
> In wavery wemens witt. »
> (*The Faery Queene*, Bk III, canto XII, str. XXVI.)

2. Str. IV. — 3. Str. VII à XIV. — 4. XIV à XXIX.

et, accompagné de son barde, Philomelus, il se dirige vers la demeure d'Archimago [1]. Ils trouvent le magicien à la porte de son palais, attirant selon sa coutume les imprudents qui prêtent l'oreille à ses chants. Archimago s'élance sur le Chevalier; mais celui-ci évite l'étreinte fatale, et jette le filet dans lequel le sorcier se débat impuissant et vaincu [2]. Les démons inférieurs du lieu poussent d'horribles clameurs. Le seigneur Industrie attend qu'ils se soient tus. Puis il ordonne à son barde de tenter un effort pour sauver ceux des prisonniers dont l'âme n'est pas entièrement empoisonnée. Philomelus alors célèbre la raison, la piété, la dignité du travail, les joies d'une vie active et pure [3]. — Plusieurs des hôtes du Château se laissent convaincre, et parmi eux le poète lui-même : « Nous « quittâmes joyeux ces bosquets criminels ». Mais les autres, plus nombreux, injurient les importuns qui viennent troubler leur paix [4]. Le Chevalier agite une baguette dont le pouvoir détruit toutes les illusions de la magie, et la scène apparaît transformée. Ce lieu de délices n'est qu'une région affreuse, où grouillent d'odieux reptiles, où se voient les cadavres d'êtres assassinés ou suicidés. Les cachots laissent échapper la horde des misérables qu'ils contenaient, et ceux-là bénissent le Chevalier qui les fait jouir encore du « sourire de la lumière » [5]. Ému de leur état, Industrie leur montre dans le repentir la voie du salut en cette vie ou dans l'autre. Il laisse entrevoir même aux coupables endurcis la possibilité d'une purification par la douleur [6]. Enfin il regagne sa retraite laissant derrière lui, avec une larme de pitié, les malheureux qui ont méprisé le salut et dont la destinée est indiquée dans les cinq dernières strophes avec une énergie toute dantesque.

1. xxix à xl. — 2. xl à xliii. — 3. xliv à lxiv.
4. lxiv à lxvi. — Comp. un passage du masque de Ben Jonson, *Cynthia* :

« Dear Arete and Crites, to you two
We give the charge, impose what pains you please :
The incurable cut off, the rest reform. »
(Acte V, sc. iii.)

5. xxvii à lxx. — 6. lxxi à lxxv.

II

Telle est la fable du poème. Mais l'œuvre est de celles où la façon de l'ouvrier vaut beaucoup plus que la matière travaillée. C'est par les détails, par la richesse et l'élégance des ornements, par le style et par la facture des vers que « le Château d'Indolence » a mérité une place parmi les purs chefs-d'œuvre de la poésie anglaise.

Le contraste est grand avec les « Saisons » où le fond au contraire avait plus de valeur que la forme. Par bien d'autres caractères les deux poèmes s'opposent. Le grand poème descriptif est plein de la réalité la plus concrète : c'est le monde des choses qui s'y montre à nous. Au contraire, rien de réel dans l'allégorie prolongée qui forme le sujet du « Château d'Indolence ». Ce même écrivain, dont le génie poétique semblait fait d'une observation complète et précise de la nature, développe ici en un long apologue quelques idées morales. Dans un monde idéal, au milieu d'une nature semblable aux visions des rêves, il fait agir ou parler des personnages aussi dépourvus d'humanité et de réalité objective que les héros des romans de Chevalerie. Au lieu de la forte évocation des choses, il fait jouer devant nos yeux les fuyantes et capricieuses créations de la fantaisie. Au lieu des spéculations philosophiques un peu ambitieuses de sa jeunesse, et de son lyrisme avoisinant l'emphase, nous avons ici une œuvre toute en demi-teintes, où le ton passe de la plaisanterie et de l'humour aux graves leçons morales, mais où toujours l'austérité du moraliste se tempère d'un sourire fait à moitié d'ironie, à moitié d'indulgence.

L'opposition n'est pas moindre si nous considérons la forme des deux œuvres. La langue forte, puissante, un peu tendue et solennelle des « Saisons » est remplacée par une langue souple, dégagée, aux tons variés. Au lieu du vers blanc, c'est-à-dire de la plus simple des formes poétiques, le « Château » nous montre la strophe spensérienne, le plus savant et le plus compliqué des rythmes qu'on ait jamais employés au développement d'un poème de quelque étendue.



La part ainsi faite à ces contrastes, nous ne serons pas surpris de trouver aussi entre les deux œuvres maîtresses de l'écrivain plus d'une ressemblance. En dépit des changements apportés par les influences du milieu et par le cours des années, la personnalité de Thomson était trop forte, son génie trop robuste pour que nous ne retrouvions pas le poète des « Saisons » sous l'auteur du poème allégorique.

Le souvenir de son enfance, de ses simples plaisirs, des scènes rustiques où elle s'est écoulée ouvrait « l' Hiver »[1]. Il reparaît encore dans l'œuvre dernière. « Esprits qui protégez « le sommeil des hommes,... faites revenir à la lumière l'aurore « de la jeunesse, faites briller encore ces jours d'innocence, de « naïveté, de sincérité qui ne connaissent point les soucis ni les « voies épineuses de l'âge mûr! Quelle joie à revivre nos jeux « d'enfants, notre facile bonheur en cet âge où tout était source « de plaisir : les bois, les montagnes et les libres ruisseaux « gazouillant dans leurs méandres[2]! » — Il a toujours au cœur la même foi patriotique et le même amour de la liberté. L'âge n'a pas refroidi ces sentiments. L'ironie un peu sceptique dont plus d'une strophe du « Château » porte la trace ne s'applique jamais à eux. Ce que le poème contient de plus réel, de plus humain, ce par quoi cette longue allégorie reste en contact avec des émotions sincères et directement éprouvées, ce sont les passages où vibre l'accent du patriote. Douze strophes du Deuxième Chant sont consacrées à énumérer les sujets d'orgueil de l'Anglais[3]. Pour le poète, la Bretagne est la terre des hommes libres et braves, en même temps qu'elle est la reine des arts. Elle est la maîtresse du monde par le commerce et par la guerre; sa littérature, ses universités, son agriculture[4] sont également sans rivales ; sa puissance et sa gloire militaire la placent au-dessus de toutes les nations[5]. Et de même sur les grands sujets de la philosophie, le « Château d'Indolence » reproduit les pensées et les opinions de l'auteur des « Saisons ». Cette doctrine de l'évolution des âmes qui marque l'effort de Thomson vers les hautes spéculations de la métaphysique nous la retrouvons encore dans plus d'un passage du poème. « Depuis « la matière insensible jusqu'aux séraphins radieux autour du

1. *Winter*, 6-16. — 2. *Castle*, I, XLVIII. — 3. Canto II, XVII à XXVIII. — 4. Canto II, str. XIX, str. XXV et suiv. — 5. Canto I, XXXII.

« trône du Tout-Puissant, la vie s'élève toujours au-dessus de la « vie ; elle monte sans cesse des degrés nouveaux pour arriver à « la perfection, et au bonheur qui l'accompagne[1]. » — Après l'exposé de la doctrine, voici l'application morale qu'en tire l'auteur : « Héritiers de l'éternité, vous qui êtes destinés à vous « élever par d'innombrables états successifs,... pouvez-vous « renoncer à une fortune si sublime... pour rétrograder et vous « rouler avec les brutes les plus viles dans la vase et l'or- « dure[2]? »

Les croyances religieuses restent ici comme dans le poème des jeunes années assez vagues. La notion du Dieu personnel et providentiel se mêle à des expressions que ne désavouerait pas le pur panthéisme : « Qu'est-ce que cette Perfection « suprême, objet de notre adoration? sinon l'âme éternelle et « toujours active, puissance infinie, lumière directrice du monde « grâce à laquelle le moindre atome vibre et toutes les planètes « roulent, qui emplit et entoure l'univers, qui lui donne la « forme et le mouvement[3]? » La doctrine exposée est, on le voit, peu orthodoxe. Il semble bien que dans cette œuvre de longue réflexion publiée peu de jours avant sa mort, le poète demeure fidèle à cette croyance plus qu'à demi panthéistique dont Lyttelton avait prétendu combattre et cru détruire les principes[4].

D'autres traits de moindre importance peuvent être relevés dans « le Château », qui confirment ou qui complètent les renseignements fournis par les œuvres antérieures sur le caractère, sur les affections ou les aversions du poète. De nombreux passages des « Saisons » étaient consacrés au souvenir d'amis perdus. De même, dans sa description des songes heureux, au premier chant du « Château », il demande aux esprits amis de l'homme de lui envoyer comme un bienfait et comme une protection la vision des êtres aimés auxquels il a survécu : « Pour une heure faites sortir de la tombe et rendez-nous ces « amis depuis longtemps perdus que pleure notre affection, et

1. Canto II, str. LXVIII. — 2. Canto II, str. LXIII; voir aussi str. LXXII. — 3. II, str. XLVII.

4. D'autres passages encore se rattachent à un credo qui n'était pas celui de Lyttelton. La doctrine de l'évolution des âmes conduit Thomson à cette notion d'un purgatoire qu'ont rejetée les églises protestantes. Il n'admet pas la perdition définitive des criminels les plus endurcis; il croit au rachat des fautes par la pénitence. Voir I, str. LII, str. LXXI, LXXII, LXXIII.

« remplissez ainsi nos cœurs d'un pieux émoi, d'une douleur « mêlée de joie[1] ! » — Thomson n'a pas oublié ces difficultés de la vie d'un homme de lettres que sa jeunesse a connues. Jusqu'à la fin même il a éprouvé combien sont précaires les avantages assurés aux écrivains par la faveur des grands. Pour son compte il est prêt à recevoir, comme Horatio, « avec une « égale gratitude les horions et les aubaines de la fortune[2] ». Car rien ne peut lui ravir ni la grâce et la beauté de la nature, ni les pures joies de l'imagination, de la raison et de la vertu[3]. Mais il déplore, pour les lettres, et pour l'honneur de l'Angleterre, la condition misérable ou servile qui est faite au plus grand nombre des écrivains. « Les arts... se développent lente- « ment à moins que... de puissants patrons ne viennent appeler « les Muses timides au chaud soleil d'une aisance sans tour- « ments, où nul souci grossier n'enchaîne le génie prêt à « s'élancer, où les aimables sœurs n'aient d'autre occupation que « de plaire.... Mais aujourd'hui... nos patrons marchandent ce « modeste salaire à tous, sauf à ceux qui leur polissent des vers « pleins de flatterie.... Courage !... toujours nous reste cet éternel « patron, la Liberté[4].... » — Il est vrai qu'à vouloir s'affranchir de l'humiliante dépendance des patrons l'auteur peut rencontrer un autre ennemi. « Tout labeur obtient sa récom- « pense.... Mais une race odieuse pille la ruche d'Aonie comme « les guêpes sauvages volent l'abeille laborieuse[5]. »

Les gens de loi paraissent être pour Thomson un objet de haine plus sincère et plus constante. Il les avait déjà malmenés dans « l'Automne » et dans « l'Hiver »[6]; il exprime de nouveau son mépris ou sa rancune dans « le Château ». Parmi les carrières viles qu'énumère Archimago une place est faite à celle des gens qui « rôdent par les cours de justice en quête de proie « humaine[7] ». Et, dans la liste des aigrefins qui ruinent le prodigue, les robins figurent dans la plus fâcheuse compagnie : « entremetteurs, hommes de loi, intendants, courtisans et syco- « phantes[8] ».

Enfin de toutes ces indications où se révèle la personnalité de l'écrivain, il en est une que nous ne saurions négliger. Toute une moitié du poème est une apologie de l'indolence, et

1. I, XLVII. — 2. *Hamlet*, III, II, 72. — 3. Canto II, str. III. — 4. *Castle*, II, XXII, XXIII. — 5. Canto II, str. II. — 6. *Autumn*, 1287-1289; 1291-1294. *Winter*, 384-388. — 7. Canto I, str. XIII. — 8. Canto I, str. LI.

l'indolence fut le péché favori du poète. Sans doute il a, dans une seconde partie, voulu mettre ses lecteurs en garde contre des séductions dont il parle en homme qui les a connues. Il a porté l'effort consciencieux de son talent sur une apothéose de l'activité et du travail. Mais il est trop évident que la peinture du mal l'a mieux inspiré que l'éloge du remède. Les sages leçons du deuxième chant ne suffisent pas à faire oublier les délicieuses peintures du premier; les chants de Philomelus restent inférieurs à ceux d'Archimago. Dans cette allégorie qui se propose de flétrir l'indolence, le poète a dû ses meilleures inspirations au souvenir des joies de l'indolence [1]. Il lui sera beaucoup pardonné parce que sa nonchalance n'a jamais fait tort qu'à lui-même, parce que son oisiveté n'a été ni égoïste ni maussade [2], parce qu'il a vaillamment condamné son défaut, enfin parce que à ce défaut même nous devons plusieurs pages exquises du poème.

III

L'homme demeure donc, dans cette œuvre dernière, tel, à tout prendre, que nous l'ont montré les œuvres du début. Au contraire le poète a subi une transformation profonde. On le pourrait conclure déjà des contrastes que nous avons notés dans l'appareil extérieur des deux poèmes, les « Saisons » et le « Château ». Un examen plus pénétrant de celui-ci nous fera constater, dans le génie de l'écrivain, à côté d'un certain fond

1. L'excentrique philosophe lord Monboddo a remarqué avec quelle supériorité Thomson parle du repos, du sommeil et des songes dans cette œuvre, « the finest allegorical poem in any language, and most complete, according to my judgment, both in style and versification, and particularly beautiful upon the subject of dreams ». (*Antient Metaphysics*, vol. II, chap. v : *On Dreams*, p. 273.)

2. Wordsworth, ce lutteur et cet infatigable ouvrier, lui a rendu cette justice, et c'est sous le patronage de notre poète qu'il a placé le souvenir des quelques heures de nonchalance de sa laborieuse existence.

« To time thus spent add multitudes of hours
Pilfered away, by what the Bard who sang
Of the Enchanter Indolence hath called
« Good-natured lounging. »
(*The Prelude*, Bk. VI, p. 384.

permanent, une diversité d'aspects, une modification ou un développement du génie poétique qui méritent de nous arrêter.

Et d'abord l'auteur du « Château d'Indolence » reste un grand poète descriptif. Dans cette œuvre de rêves flottants et de chimériques visions les exemples de peintures vraies, précises, aux couleurs arrêtées, aux traits nettement accusés ne sont pas absents. Elles prouveraient, s'il en était besoin, que cette puissance d'évocation du monde extérieur est bien le fond et comme le cœur du génie du poète.

Dès le début, avec la deuxième strophe, commence une description du château et du paysage qui l'entoure. Les « Saisons » ne renferment pas une peinture plus exacte du dessin ni plus riche de tons. Elles ne nous donnent même nulle part un tableau aussi précis, aussi individuel. Les grandes scènes de la vie de la nature ne pouvaient en effet être rendues qu'en de larges peintures de caractère général. Mais ici le poète imagine avec une netteté de vision parfaite le lieu où va se dérouler son poème et il le décrit avec une précision rigoureuse :

« Tout près d'une rivière, dans un vallon profond qu'enfer-« maient de toutes parts des collines boisées s'élevant les unes « au-dessus des autres, un puissant magicien vivait.... C'était, « en vérité, un coin de terre délicieux. Il y régnait une saison « comme celle qui dure de mai à juin, à demi parée par le prin-« temps, à demi bronzée par l'été. Si bien qu'avec l'air on y « respirait une langueur qui ne laissait à personne la force de « travailler, ni même le désir de jouer.

« Rien alentour que des images de repos : des bosquets pro-« pices au sommeil séparés par de calmes pelouses; des par-« terres de fleurs où les pavots répandaient une influence endor-« mante, et des tapis de riante verdure où jamais on ne vit « créature rampante. Et toujours d'innombrables et brillants « ruisselets se jouaient et de tous côtés précipitaient leurs « eaux étincelantes; et ces eaux coulant et frémissant dans les « clairières ensoleillées faisaient entendre, bien qu'elles-mêmes « fussent toujours en mouvement, un murmure qui portait « au sommeil.

« En même temps que le bruit léger des ruisseaux babillards, « on entendait les troupeaux mugir dans la vallée, et des col-« lines lointaines arrivait le bêlement bruyant des moutons, et « le son des flûtes des bergers oisifs; de temps en temps s'éle-

« vait le doux et le triste chant de Philomèle ou la plainte des « tourterelles dans la forêt profonde qui, elle-même endormie, « bruissait lorsque le vent passait en soupirant; la cigale « chantait sans se lasser; et tous ces bruits confondus invi- « taient tous les êtres à dormir.

« Au-dessus, occupant tout l'accès du vallon, une forêt se « dressait noire, silencieuse, auguste. On n'y voyait passer « que des formes vagues telles qu'en imaginent les rêves de « l'oisiveté. Et, s'élevant sur les collines des deux côtés de la « vallée, un bois de pins jetait une ombre épaisse; agité d'un « mouvement incessant, il faisait passer dans les veines une « crainte assoupie. Enfin, plus bas, là où la vallée serpentait et « s'ouvrait, on entendait, on entendait à peine, le murmure des « flots de la mer.

. . . .

« Tel était le paysage... où Indolence (c'était le nom du « magicien) habitait un château caché parmi les arbres qui « l'entouraient de près et lui faisaient un berceau. Ils arrêtaient « à moitié les rayons brillants de Phébus, et mêlaient en « quelque sorte la nuit à la lumière du jour [1].... »

1. Canto I, str. II à V, et str. VII.

Dire que l'auteur d'*Alastor* se soit proposé d'imiter Thomson, ce serait ignorer quel flot de poésie jaillissait intarissable de l'âme de Shelly. Mais peut-être quand il décrivait la forêt et le ruisseau d'Alastor, quelques vers du « Château d'Indolence » chantaient-ils au fond de sa mémoire; ceux-ci par exemple :

« A sable, silent, solemn forest stood,
Where nought but shadowy forms were seen to move
As Idless fancied in her dreaming mood.
. . . .
Meantime, unnumbered glittering streamlets played,
And hurled everywhere their waters sheen;
That, as they bickered through the sunny glade,
Though restless still themselves a lulling murmur made.
. . . .
. . . . « Mid embowering trees
That half shut out the beams of Phœbus bright,
And made a kind of checkered day and night. »

Et d'autre part le début du noble poème de Keats, *Hyperion*, ne sonne-t-il pas comme un écho des vers de Thomson?

« Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon....
Sat gray-hair'd Saturn....
Forest on forest hung about his head. »

Il n'y a pas dans les tableaux si vrais et si précis de Cowper ou de Wordsworth un paysage qui nous apparaisse plus nettement déterminé que ce vallon entouré de forêts où se blottit le Château. Mais ce n'est pas le seul caractère auquel nous reconnaissions ici le grand poète paysagiste. Cette description si nette ne forme pas un dessin en grisaille. Comme dans les « Saisons », la notation des couleurs vient compléter et enrichir le tableau [1]. Et surtout ce paysage a une âme et une puissance d'action sur nos âmes. Le poète pouvait se dispenser de nous dire que c'est « une terre de somnolence ». Vingt traits de sa description nous donnent cette impression. Elle résulte et du silence solennel de la forêt prochaine, et des bruits divers qui se mêlent en une harmonie vague et pleine de langueur : murmures des ruisseaux, bêlements des troupeaux lointains, chant du rossignol et de la tourterelle, gémissement monotone des grands sapins noirs qui se balancent et, au loin, grondement assourdi de la mer. Il y a là, en quelques vers, treize notations de sons qui tous concourent à un même effet [2].

Une autre fois encore ce vallon nous est montré, mais le point de vue est différent. Le poète le décrit au chant II tel qu'il apparaît du haut des collines qui l'enserrent.

« Enfin elle apparut cette fatale vallée de joie au-dessus de « laquelle de hautes montagnes couronnées de bois élèvent « leurs sommets.... Elle s'étendait large au-dessous des deux « voyageurs comme une île verdoyante, partout égayée de jar« dins et de ruisseaux vagabonds et de bosquets touffus pour « ombrager les pelouses [3]. »

En dehors de ces deux passages l'œuvre nous offre un certain nombre d'heureux et parfois d'admirables passages descriptifs. Ils ont un caractère de sobriété et de puissance suggestive qui se rencontre plus rarement (toutes proportions gardées) dans les « Saisons ». C'est souvent un seul mot qui suffit, ici pour faire ressortir le trait dominant de l'objet ou de la scène, là pour évoquer tout un paysage ou un aspect de la nature avec le cortège d'impressions et d'émotions qui suit la perception vive d'un pareil tableau. Dans le domaine d'Archimago les hommes ne sèment ni ne labourent; « quand elles sont bonnes à sou-

1. Voir Canto I, str. II, v. 16; str. III, v. 22 et 25; str. V, v. 39 et 42.
2. Str. III, v. 26, 27; IV, 28 à 38; V, 42, 43.
3. Canto II, str. XXXVII.

« mettre au fléau, ils ne conduisent pas à la grange les gerbes « dont l'amas branle au haut du chariot[1] ». L' « Automne » ne contenait pas une description de la rentrée des moissons. Il semble que Thomson ait à cœur de réparer cette omission. Il revient sur ce tableau dans le deuxième chant : « Chargé des « biens de l'Automne, le char branlant rentrait à la ferme « sous le doux éclat de l'étoile du soir, ou sous les rayons pai- « sibles de la lune de septembre[2] ».

Chercherons-nous quelques autres exemples de ces traits rapides qui suggèrent toute une scène? Indolence promet à ses fidèles un long repos : « Les coqs chez moi ne vous appelleront « pas au travail des champs de cette claire voix qui retentit de « village en village »[3]. — Le poète célèbre la transformation de la terre par l'agriculture et termine par ce vers où tiennent de longues perspectives pleines d'air et de lumière : « Et des « forêts recouvrent le précipice d'une brune parure ou ondulent « le long du rivage »[4]. — Le ciel, avec le mouvement qu'y mettent les jeux de la lumière ou les vents capricieux continue, ici comme dans les « Saisons », à charmer le poète. Il compare les passions, qui, chez les hôtes du Château, agitent le cœur juste assez pour y faire naître un sentiment plus vif de volupté, à « ces brises qui parcourent un ciel radieux et le rendent plus « joyeux encore[5] ». — Les vêtements dont se couvrent les pensionnaires d'Indolence sont « lâches comme la molle brise qui « se joue sur les collines et fait onduler les bois en été quand le « front du soir se rembrunit[6] ». — Parmi les pures joies dont la fortune ne peut le priver, l'auteur mentionne la vue de « ces « fenêtres du ciel où l'aurore montre sa face radieuse »[7], et les promenades « par les bois et les prairies le soir, le long du « ruisseau vivant[8] ».

Très nombreux et très heureux sont les passages où Thomson fait ainsi courir les eaux vives. Voici la naissance du ruisseau et le début allègre de sa course : « Ainsi lorsque, « parmi les fiers sommets sans vie des Alpes où, sous un ciel « glacé, les neiges amoncelées gisent dans une torpeur hivernale, « lorsque, au printemps, les rayons divins de Phébus viennent « se jouer, ces amas de neige s'éveillent et se meuvent, et, du

1. Canto I, str. x. — 2. Canto II, str. xxvi. — 3. Canto I, str. xiv, 118, 119. — 4. Canto II, str. xxvii, 243. — 5. Canto I, str. xvi, 143, 144. — 6. Canto I, str. xxvi, 229, 230. — 7. Canto II, str. iii, 21, 22. — 8. Canto II, str. iii, 24.

« haut des cimes, bondissent en ruisselets et fuient gazouillant « joyeux par les vallées, tout heureux de leur vie nouvelle [1] ». Philomélus y voit l'emblème d'une vie active, saine et pure : « Le ruisseau de montagne, aussi clair que le cristal, qui « s'avance en dansant gaîment, ne fait-il pas honte au marais « putride? [2] » Dans les souvenirs des joies de son enfance, le poète mentionne, avec les bois et les montagnes, « le dédale « plein de gazouillis des libres ruisseaux » [3].

Cette musique des eaux courantes, on peut dire qu'elle se fait entendre dans tout le poème. Elle est invoquée par l'apôtre du travail, et elle est un des charmes qui bercent et endorment les hôtes du château : « Près des pavillons où nous dor- « mions, des ruisseaux à la voix douce et cristalline couraient « toujours, des eaux se précipitaient impétueuses, et les souf- « fles de la brise soupiraient ou gémissaient [4] ».

A côté de ces traits directement empruntés à la vue des choses, en voici de différents. Le château du magicien offre les séductions de l'art. « Ici le pinceau, dans des salles vastes et « fraîches, faisait surgir devant les yeux, la riante floraison d'un « paysage de printemps, et là les teintes diaprées de l'automne « brunissaient les murs : tantôt une noire tempête frappe l'œil « étonné; tantôt un torrent brille comme l'éclair et s'élance « d'une paroi abrupte; ailleurs le soleil se joue et palpite sur « l'océan bleu, ou de sauvages montagnes élèvent jusqu'au ciel « leur front sourcilleux. Toutes les scènes se retrouvent que le « Lorrain a touchées légèrement de son doux coloris, et celles « qu'a brossées le pinceau hardi de Rosa et celles qu'a dessinées « le savant Poussin [5]. »

Enfin il nous reste à mentionner une description d'un genre encore différent, où les éléments empruntés à la nature sont modifiés par la fantaisie du poète. C'est au pays des fées et des songes capricieux que Thomson a vu ce paysage :

. . . . au-dessous des rayons
De la lune estivale, parmi les bois lointains,
Ou près de quelque cours d'eau tout argenté de cette lueur,
Le cortège des fées au corps délicat franchit un portique aérien [6].

1. Canto II, str. LXIV. — 2. Canto II, str. XLIX, 439, 440. — 3. Canto I, str. XLVIII, v. 430, 431. Voir encore Canto I, str. XXVII, 241, et Canto I, str. XVIII, 160, 161. — 4. Canto I, str. XLIII. — 5. Canto I, str. XXXVIII. — 6. Canto I, str. XX.

Cette peinture des objets avec leur dessin précis, avec leur couleur, avec la notation des sons qui se mêlent à leur vie n'est pas la seule forme sous laquelle se manifeste dans « Le Château » le pouvoir de représentation pittoresque de Thomson. De l'ensemble du premier chant, et surtout des cinquante premières strophes une impression se dégage subtile, puissante et d'une rare qualité artistique. Les strophes, les vers, les mots concourent à faire naître comme une sensation physique de repos, de langueur, de molle volupté. L'auteur dessine d'un trait net et ferme un paysage de caractère parfaitement réel; il y place des personnages dont plusieurs sont des portraits au caractère fortement accusé. Mais paysage et personnages sont baignés d'une atmosphère vaporeuse qui estompe les contours et fond les silhouettes, si bien qu'ils sont à la fois vrais de la réalité de la nature et imaginaires comme les visions d'un rêve. Il faut, pour trouver des termes de comparaison à ce pouvoir de suggestion du calme et de la paix, chercher dans les œuvres des plus merveilleux virtuoses de la poésie anglaise. On pensera tout d'abord au début d' « Hyperion » et aux « Mangeurs de Lotus ». La scène titanesque de Keats est d'un effet plus intellectuel. Le silence y est exprimé par des traits indirects [1], et l'impression physique y est subordonnée à une impression morale de tristesse accablée. — Dans le poème de Tennyson, l'effet matériel est au contraire plus fortement accentué que chez Thomson. Le silence, au pays des mangeurs de lotus, est presque absolu.

« Celui qui prenait une branche de la plante enchantée et « qui goûtait le fruit, pour lui la rumeur du flot semblait « gémir et gronder sur des rivages lointains, et quand un de « ses compagnons parlait, lui n'entendait qu'une voix faible « comme les voix qui viennent de la tombe. »

Les habitants de cette terre du rêve suivent des yeux « le « ruisseau qui se précipite du haut de la falaise comme une « fumée qui s'abaisse », « la feuille jaune qui se détache et « flotte et descend », « la pomme pleine de suc et trop mûre qui « tombe dans le silence de la nuit d'automne ». Ils observent « les rides de la vague sur la plage, et les courbes délicates de

1. . . . . . « The Naiad 'mid her reeds
Press'd her cold finger closer to her lips. »

« l'écume crémeuse ». Mais toutes ces visions se succèdent et se déroulent au milieu d'une nature muette. S'il est fait mention de bruits, ce sont moins des sons que de vagues images auditives comme ces « battements du cœur qui font entendre « aux oreilles une musique », ou « cette délicieuse harmonie « qui retombe plus doucement que les pétales ne tombent des « roses épanouies sur le gazon », ou « ces humides échos qui « se répondent d'une caverne à une autre à travers les festons « épais de la vigne ». L'art avec lequel Tennyson poursuit cette évocation d'un monde de visions muettes et rend sensible le silence est merveilleux. Ce sont tantôt des vers à la résonance étouffée [1], tantôt des répétitions qui produisent un effet voulu de monotonie, tantôt des interruptions du rythme où la voix du poète semble mourir dans de courts vers trimétriques. Il semble qu'à la lecture d'une pareille pièce un auditeur qui ne comprendrait pas le sens des mots doive cependant ressentir cette impression de langueur assoupie, de lassitude accablée des hommes et des choses qu'a voulu évoquer le poète.

Le monde au milieu duquel vivent les hôtes du Château d'Indolence est moins simple, et leur psychologie moins sommaire. Tout bruit importun ou discordant est écarté de leur domaine, mais l'air y est tout plein d'agréables mélodies. Leur destinée n'est pas uniquement de rêver ou de dormir, et le souhait des mangeurs de lotus n'est pas leur fait : « Donnez- « nous un long repos ou la mort, la mort noire ou un loisir « plein de songes [2] ». Les promenades parmi les bosquets, les pelouses et les fleurs, le charme des mille voix des choses : chants des oiseaux et des ruisseaux ou bruissement des forêts, aussi bien que les plaisirs de la table et les merveilles de l'art, autant de distractions qui animent et diversifient l'oisiveté au Château. Il y a donc chez Thomson une moins saisissante évocation du repos et du silence, mais d'autre part une plus grande variété d'effets. L'auteur ne dispose pas du vers à la libre allure dont s'est servi Tennyson. Mais de la strophe régulière qu'il emploie il a tiré le parti le plus heureux. Les groupes de vers se succèdent, tour à tour lents et graves comme

1. Par exemple celui-ci : « Why are we weigh'd upon with heaviness? » (*The Lotos Eaters*, Choric song, 2.)

2. Choric song, 4.

le murmure du vent dans les grands arbres, ou frais et joyeux comme les prairies vertes et les ruisseaux jaseurs. Et le poème se poursuit, à travers ses couplets de facture savante et compliquée, avec un rythme onduleux comme les vibrations tour à tour sonores et mourantes de la harpe éolienne [1].

Un grand nombre de vers pourraient être cités comme exemples de cette appropriation parfaite, jusque dans les détails, de la forme, de la langue, à l'idée exprimée. Tantôt ce sont des vers allitératifs où l'onomatopée est claire et expressive sans affectation puérile :

The murmuring main was heard, and scarcely heard, to flow [2].
No hammers thump [3].
Dragging the lazy, languid line along [4].
Or strenuous wrestled hard with many a tough compeer [5].
Snakes, adders, toads, each loathly creature crawls around [6].

Et enfin, pour ne pas prolonger ces citations, ce vers où nous entendons la claire sonorité de la harpe :

. . . . its speaking strings he tried
. . . .
Till tinkling in clear symphony they rung [7].

Ou bien au contraire ce vers sans résonance et comme ouaté où le même son sourd cinq fois répété éveille l'idée de molles surfaces et de coussins épais :

So that each spacious room was one full-swelling bed [8].

Les cinquante premières strophes du chant I sont la partie supérieure du poème. Le reste de l'œuvre n'est pas de qualité aussi exquise. Les beaux vers y abondent. Quelques-uns de ceux que nous avons cités, de ces vers qui sonnent l'or, des vers de grand poète, viennent du deuxième chant. Les morceaux heureux ne manquent pas non plus. Les tableaux du miroir magique, les portraits des amis de Thomson, l'éducation du chevalier des Arts, son œuvre de civilisation, le chant de

1. Canto I, str. XL, XLI. — 2. Canto I, str. V, 45. — 3. Canto I, str. XIV, 122. — 4. Canto II, str. IV, 30. — 5. Canto II, str. X, 90. — 6. Canto II, str. LVIII, 603. — 7. Canto II, str. XLVI, 410. — 8. Canto I, str. XXXIII, 297.

Philomelus, la transformation finale du séjour, autant de morceaux écrits de main de maître. Mais ce que nous ne trouvons plus, c'est cet air lumineux et enchanté qui flotte à travers la première partie et qui gagne notre foi aux merveilles de ce conte. Le charme du début est rompu. Le chevalier des Arts et de l'Industrie est un personnage bien insubstantiel. L'allégorie dans son cas n'est pas arrivée à prendre corps, et nous ne pouvons croire douée de vie cette abstraction au nom interminable. Comment nous intéresser à son combat avec le méchant magicien? Thomson n'a pas ce naïf enthousiasme pour les nobles joutes et les beaux coups de lance qui se communique du poète au lecteur dans les récits de Chaucer ou de Spenser. L'auteur du reste n'est guère entraîné lui-même par l'illusion de sa fable. Il s'interrompt parfois pour nous parler de la condition misérable faite au poète par les lois et par la société, ou de la noblesse d'âme qu'a mise en lui la nature. Prises à part, ces strophes [1] sont fort belles. Mais elles détruisent l'illusion. C'en est fait des songes merveilleux et des régions qu'habitent les magiciens perfides ou les chevaliers libérateurs. C'est à un autre monde qu'appartiennent les écrivains besogneux, les grands seigneurs impertinents, les bourgeois indifférents et les éditeurs indélicats.

Philomelus fait de louables efforts pour combattre l'effet des chants par lesquels Indolence a ensorcelé ses victimes. Son langage est toujours fort beau et parfois très éloquent. Il semble qu'il ait lu les « Saisons » et se soit approprié la déclamation sonore des passages de ce poème où l'auteur expose ses doctrines philosophiques [2]. Mais les raisonnements et les objurgations ne peuvent offrir le charme des belles images et des évocations poétiques. Toute l'éloquence du sermon de Philomelus ne vaut pas une des strophes qui chantaient les délices du château et les séductions de la paresse.

L'inspiration du Château d'Indolence ne connaît donc pas ces fiers coups d'aile qui élèvent le poète loin au-dessus des

1. Canto II, str. I, II, III, IV, XXIII.

2. « What is the adored Perfection, say?
What but eternal never-resting soul
. . . .
Who fills, surrounds and agitates the whole. »
(Canto II, str. XLVII.)

Comparez *Spring*, 848-854.

petitesses et des misères sociales. Après avoir fourni un vol gracieux, elle éprouve assez vite le besoin de reprendre terre. Et cependant cette impuissance à planer dans les régions de la grande poésie ne va pas sans quelque compensation. Son épopée c'est dans les « Saisons » que Thomson nous l'a donnée. Il a su montrer là assez de haute aspiration et une noblesse d'exécution assez soutenue pour satisfaire les plus difficiles. Mais son dernier poème, par cela même qu'il est moins solennel et plus familier, nous révèle certains aspects nouveaux de l'esprit et du génie de l'auteur; il complète heureusement pour nous sa physionomie littéraire. Il y avait chez Thomson un fond de gaîté joyeuse et non pas sans malice que laissent deviner ses lettres intimes, mais non pas ses premières œuvres poétiques. A peine un passage de l' « Automne » (le repas des chasseurs) montre-t-il un essai de plaisanterie. Encore cette page est-elle surtout une satire d'allure, il faut le dire, un peu lourde. Au contraire le « Château » abonde en traits où nous voyons que le grand peintre de la nature, le solennel historiographe de la liberté, le majestueux poète tragique avait aussi, dans quelque coin de son génie, le don du sourire et des malicieuses ironies. C'est un des éléments qui concourent à donner au ravissant poème sa tonalité dominante. L'auteur ne croit pas lui-même à son conte, et il ne veut pas que nous le prenions au sérieux. Il raille quand il décrit les séductions de ce séjour où il a passé de si douces heures, et je crois bien qu'il sourit encore au moment où il décrit les horreurs funestes de la paresse. Ces touches d'humour sont très légèrement posées; elles ne risquent jamais de faire dégénérer l'œuvre au vulgarisme d'un poème burlesque. Elles suffisent à nous rappeler que féerie, magiciens et chevaliers ne sont pas pour nous faire illusion, et que nous n'avons pas à attendre ici les récits toujours nobles et graves d'un Spenser.

Voici par exemple les salles du château, toutes tendues de tapisseries. L'auteur nous en décrit les sujets et il en prend occasion pour railler les fausses sentimentalités des élégies et des bucoliques, au contraste de la franche et fraîche beauté de la nature.

« Mainte douce histoire y était tissée.... Des amants inclinés « l'un vers l'autre, dans un vallon solitaire, épanchaient avec « abondance leur cœur délicieusement torturé; ou bien, expri-

« mant leur passion par de tendres regards, ils enflaient la « brise et enseignaient à l'écho charmé à retentir de leur souf- « france, tandis qu'autour d'eux les troupeaux, les bois et les « ruisseaux inspiraient le repos et la paix [1]. »

Les scènes contemplées dans le « globe magique » fournissent une ample matière aux ironies du philosophe. Nous y voyons l'avare à son bureau, entouré de ses registres, tout rongé de soucis et de besoin, et voici que « de cette chenille « vile et sale sort en voltigeant l'héritier, prodigue éblouis- « sant : il est tout éclat et gaîté; il est tout émaillé d'or, hôte « sans cervelle de l'air d'un jour d'été [2] ».

A côté de ceux-ci, les savants « toujours dans leurs livres, « tournant et retournant sans cesse la page : souvent ils sai- « sissent la plume comme s'ils étaient inspirés et pleins des « fureurs de Thespis; et alors ils écrivent et raturent de façon « à nous toucher de compassion [3] ».

La peinture des politiciens affairés, qui vient ensuite, n'est-elle pas digne de la bonhomie narquoise de Goldsmith?

« Ils étaient réunis en de mystérieux conciliabules et en con- « seils nocturnes; et tantôt ils se chuchotaient quelque chose « à l'oreille, tantôt un haussement d'épaules disait le poids de « leur opinion; puis comme pour recueillir un surcroît de « lumière, leurs yeux clignotants se fermaient [4]. »

Ces traits ne font pas défaut, on doit s'y attendre, aux portraits où l'auteur s'est amusé à peindre les amis qui ont avec lui savouré les coupables plaisirs de l'indolence. Voici Paterson et Armstrong unis « pour une promenade silencieuse (d'un « silence plein de profondeur, car ils ne parlaient jamais) [5] ». A côté de ces taciturnes personnages, le jeune Forbes représente au contraire le mouvement et la gaîté. Mais l'excès en toute chose est fâcheux, et cette exubérance joyeuse devient un fléau quand elle nuit au sommeil :

« De même qu'aux premiers jours de juin une mouche au « corsage d'or bruni... entonne son chant au milieu des vastes « salles, et d'abord berce doucement la foule des heureux dor- « meurs,... mais ensuite, tourbillonnant autour de leurs lits, « chasse, des sons profonds de sa trompe, leur doux som- « meil [6].... »

1. Canto I, str. XXXVI. — 2. Canto I, str. LI. — 3. Canto I, str. LII. — 4. Canto I, str. LIV. — 5. Canto I, str. LX, 532, 533. — 6. Canto I, str. LXIV.

Enfin, pour finir, rappelons une strophe où sont raillés avec bonne humeur ces clercs que toutes les satires ont aimé à charger, et l'excellent Murdoch qui avait persévéré avec plus de constance que son ami, sinon avec une plus réelle vocation, dans la voie qui conduit au ministère ecclésiastique :

« Très souvent notre sol était foulé par de saints pieds ; de « clercs on aurait pu observer grand'foison. Dans la foule il « en est un que je remarquai entre tous, un homme de Dieu, « petit, rondelet, gras et onctueux. Il avait dans l'œil certain « scintillement fripon, et sa prunelle brillait d'un éclat humide « qui n'avait rien de religieux quand une damoiselle bien prise « venait à passer. S'il était remarqué, le faucon rentrait dans « sa mue et tout à coup se rappelait sa dévotion [1]. »

C'est là une note en poésie que nous entendrons chez un bien petit nombre des contemporains de Thomson. L'esprit, chez les poètes, se manifeste alors autrement. Il apparaît dans les satires personnelles où Pope, avec une verve fort éloignée de toute bonhomie, cingle ses ennemis de distiques cruels comme des coups de fouet. On le trouve encore dans la parodie, soit légère et gracieuse comme dans l' « Enlèvement de la Boucle », soit prolongée et mordante comme dans les satires de Martinus Scriblerus ou dans le *Tom Thumb* de Fielding. Mais ces traits de malice mêlée de bienveillance, cet esprit rehaussé par la fantaisie poétique et par l'évocation pittoresque des objets [2], ces caractères essentiels de l'humour dont Thomson nous a fourni plusieurs exemples, il faudra descendre le cours du siècle jusqu'à Goldsmith pour les retrouver.

IV

A considérer le « Château », non plus au point de vue du sujet ou de l'inspiration qui anime l'œuvre, mais à celui de la forme, du style et de la versification, le poème nous apparaît encore comme un phénomène isolé, comme une anomalie saillante

1. Canto I, str. LXIX.

2. Nous retenons cet élément de l'analyse ingénieuse et pénétrante de M. Angellier. Et s'il n'est pas sûr que cette évocation des formes soit le trait capital de l'humour, il semble bien qu'en effet elle accompagne toujours les manifestations de cette forme d'esprit. (Voir A. ANGELLIER, *Burns*.)

dans le panorama uniforme et terne de la littérature de ce temps. Il marque un retour vers une forme que l'école classique ne goûtait pas et ne comprenait plus. Ces mêmes écrivains, qui voyaient seulement dans la nature un « assaisonnement » aux « plats » que fournit l'étude de l'homme [1], estimaient aussi que la langue du XVIe siècle était une pure curiosité archaïque. Ils ne trouvaient dans les rythmes divers et riches auxquels s'étaient plu les maîtres d'autrefois que d'oiseux enfantillages et des casse-tête compliqués [2]. Mais Thomson qui, pour l'œuvre de sa jeunesse, avait eu la glorieuse originalité de croire que la description du monde pouvait être un des grands thèmes de la poésie, Thomson, dans l'œuvre de ses dernières années, professe qu'il est aussi une noblesse et une beauté de la forme. Il croit qu'indépendamment des idées exprimées, le poète fait œuvre d'artiste par la création ou par l'emploi des rythmes musicaux souples et variés, des vers harmonieux et chantants, des rimes sonores et ingénieuses. Il n'avait pas voulu, pour son grand poème, du distique de Pope parce qu'il y trouvait un moule trop étroit, et parce que son sujet pouvait se passer des agréments de la rime. Si, pour l'œuvre de poétique fantaisie à laquelle il consacre ses dernières années, il repousse encore le distique rimé, c'est que maintenant il le trouve trop sec, trop monotone, trop peu musical [3]. Remontant, au delà de Milton qui avait inspiré le style des « Saisons », jusqu'à ce Spenser que Milton avait lui-

1. Voir plus haut, p. 373, n. 1.

2. C'est bien l'opinion de l'école que Johnson exprimait un jour en protestant contre les nombreuses imitations de la forme de Spenser que le succès du « Château d'Indolence » avait fait naître. « Life is surely given us for higher purposes than to gather what our ancestors have wisely thrown away, and to learn what is of no value but because it has been forgotten. » (*The Rambler*, n° 121, cité par Leslie Stephen, *History of English Thought in the* XVIIIth *Century*.)

3. Le distique rimé n'est pas, en thèse générale, une forme artistique musicale. La rime y scande et y souligne régulièrement la pensée; elle fait jouer les facettes de l'antithèse; elle ne se prête guère au chant que peuvent faire entendre des vers à rimes croisées et à période prolongée. Les maîtres du distique rimé, et tous les poètes de l' « Augustan age » semblent, comme le fait remarquer Mr. Gosse, « avoir été atteints d'une insensibilité de l'ouïe qui ne leur permettait pas de saisir la rime, si elle ne venait sonner à la fin de l'arrêt suivant. » (*Life of Gray*, p. 53.) Pope, on le sait, n'avait pas d'oreille pour la musique. Et quand Voltaire lui demandait pourquoi Milton n'avait pas rimé son « Paradis Perdu », il répondait avec une confiance suprême : « Because he could not ».

même imité [1], il déclare prendre pour maître l'auteur de « La Reine des Fées », pour modèles sa langue étoffée, riche et savoureuse et sa strophe aux combinaisons savantes [2].

On comprend aisément les raisons de ce choix. Ce que le langage de Spenser avait d'archaïque et de lointain, son carac-

1. Par exemple dans ses vers sur la Passion, et dans le *Poem on a Fair Infant* dont la strophe de 7 vers est une évidente imitation de la stance de Spenser. Le début reproduit même l'harmonie particulière et la saveur archaïque du modèle.

Du reste la familiarité de Thomson avec Milton était de celles qui laissent une trace ineffaçable. Les preuves en abondent dans ce poème où Spenser est le modèle imité.

« As thick as idle motes in sunny ray. » (I, 254.)
« .... As thick and numberless
As the gay motes that people the sunbeams. »
(*Il Penseroso*.)

« Cares that eat away the heart » (I, 93) ressemble à un vers de l'*Allegro* :

« .... Ever against eating cares
Lap me in soft Lydian air. » (135, 136.)

La description des tables toujours servies (I, str. XXXIV) semble inspirée d'une scène de *Comus* (v. 668-674). Le joli vers qui dépeint les politiciens de taverne :

« And on their brow sat every nation's care »

est une amusante parodie d'un vers du Paradis Perdu :

« ....Care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage. »
(Bk. I, 601-603.)

2. Un détail montre bien à quel point Thomson a dépouillé le vieil homme, en passant du vers blanc des « Saisons » à la strophe du « Château ». Le désir de scander son langage en paragraphes nettement marqués explique, dans les « Saisons », ce retour régulier, à la fin du paragraphe, d'un vers emphatique (voir plus haut p. 463, 464.) Les strophes spensériennes terminées par un vers de 6 pieds semblent se prêter complaisamment aux effets de ce genre. Mais le besoin d'une division en paragraphes qui tiennent lieu de strophes n'ayant ici aucune raison d'être, le poète évite au contraire avec soin d'appuyer sur l'alexandrin ; il se garde ainsi d'interrompre la trame du récit. Dans tout le poème on peut difficilement relever quelques strophes (I, 99 ; II, 90, 108, 336) dont le vers final offre cette sonorité grossie qui caractérise si souvent le dernier vers du paragraphe dans les « Saisons ». Parfois même le poète tire parti des douze syllabes de ce dernier vers pour obtenir un effet fuyant et prolonger le sens et le son de la strophe comme en de lointaines vibrations :

« And music lent new gladness to the morning air. »
(I, 378.)

« But with the clouds they fled, and left no trace behind. »
(I, 531.)

tère composite et artificiel convenaient à une œuvre de fantaisie idéale. Rien que par l'emploi qu'il en fait, Thomson place bien loin des contemporains de Pope et de Swift les personnages et les événements de son conte merveilleux. — L'imitation du reste est fort libre. Il serait difficile de donner une grammaire très précise de ce style capricieux de « La Reine des Fées » où l'on a retrouvé l'imitation de Chaucer, l'introduction de termes et de tournures propres aux dialectes du nord de l'Angleterre, et de nombreux souvenirs classiques, tout cela fondu par le poète dans le métal harmonieux et sonore d'une langue qui n'est qu'à lui. Thomson garde un petit nombre de constructions anormales qui communiquent à son style une naïveté gracieuse. Mais c'est surtout dans son vocabulaire qu'il imite le maître. Presque tous les termes employés par lui, s'ils n'appartiennent pas à la langue courante de son temps, sont empruntés au vocabulaire de « La Reine des Fées ». Les autres viennent de ce Chaucer qui en avait tant prêtés à Spenser [1].

Ce n'est pas, du reste, que les termes rendant nécessaire le secours d'un glossaire soient fort nombreux dans le « Château ». Plusieurs sont répétés fréquemment et non pas toujours en raison de leur importance. Beaucoup sont formés par l'addition du préfixe « y » : « yblent », « ymolten », « ypricked », « yfere », « yhung », « yclad », « yclept », « yborn », « yspent [2] ». Assez souvent un honnête mot moderne prend l'apparence d'un vocable gothique par la simple addition de la terminaison « en » : « I passen [3] »; ou bien un mot de Spenser reçoit, grâce au même appendice, un air d'antiquité plus authentique : « depeinten [4] ». Ailleurs, au contraire, c'est en amputant le mot d'une première syllabe que l'effet d'archaïsme est obtenu : « 'plain » pour « complain [5] », « 'noyance » pour « annoyance [6] », « 'witching » pour « bewitching [7] », etc.

Notons encore que ces termes vieillis, qui doivent donner à l'ensemble du poème un air d'ancienne peinture aux teintes fondues, dorées et idéalisées par le temps, l'auteur ne les distribue pas avec une scrupuleuse régularité. Il lui arrive d'ou-

1. Par exemple, au chant I, le mot « withouten ».
2. C'est encore là un retour à Spenser qui emploie constamment cette syllabe adventice représentant l'ancien préfixe anglo-saxon *ge*. Milton au contraire s'en était servi très rarement et pas toujours correctement.
3. I, 504. — 4. I, 326. — 5. I, 33. — 6. I, 53. — 7. I, 173.

blier ce souci d'archaïsme, et des passages assez longs se rencontrent où pas un mot ne s'écarte de la langue courante [1]. Mais alors le poète s'aperçoit de son oubli, et vite il répand, dans les strophes qui suivent, une poignée de vocables vieillis.

Beaucoup plus significative que l'imitation de la langue de Spenser est l'adoption de sa forme prosodique. Cette stance fameuse de « La Reine des Fées » est bien, si on la compare à l'instrument poétique de Pope, placée à un pôle opposé de l'art. Chez le poète du XVIII[e] siècle, les vers se succèdent par couples rimés, nets, secs et brillants, mais uniformes et courts d'haleine. Ils condensent en leurs vingt syllabes une somme parfois considérable d'observation sagace ou d'esprit; mais ils se refusent aux développements abondants et variés. Cette forme affinée par l'usage d'écrivains habiles, excelle pour l'énoncé d'aphorismes frappants ou d'ingénieuses remarques. C'est aussi l'arme brillante, aiguë, rapide et légère du satiriste. Mais ce n'est pas une langue faite pour exprimer les rêves libres et capricieux d'une imagination de poète. Il semble que pour un écrivain tel que Pope la poursuite des oppositions de pensées les plus piquantes, des antithèses les plus brillantes s'accompagne du soin d'éviter tout imprévu dans la façon même du vers, et, pour tout dire, tout charme de la pure forme.

Quel contraste avec la langue poétique de Spenser! Ici les complications et les difficultés abondent. La strophe de neuf vers est d'une structure compliquée. Le premier vers rime avec le troisième; le son terminal du deuxième est rappelé par le quatrième, le cinquième et le septième; enfin la rime unit le sixième, le huitième et le neuvième vers, ce dernier étant toujours un alexandrin. Chaque strophe est donc un petit organisme poétique, et doit à la fois se fondre dans l'ensemble du poème et vivre cependant d'une vie propre. Elle est presque aussi complexe qu'un sonnet français; elle l'est plus que le sonnet anglais tel que l'ont pratiqué Shakespeare ou Milton. Elle exige de l'écrivain un travail artistique poussé fort loin.

Est-elle une forme qui se prête aux longs récits? La réponse est fournie par l'usage qu'en ont fait Spenser et Thomson, et, après eux, bien des poètes parmi lesquels il suffira de rap-

1. Voir, par exemple, au chant I les strophes XV à XX dans lesquelles « 'witching » pour « bewitching » est le seul terme qui offre trace d'archaïsme.



peler Shelley [1]. C'est qu'en effet elle réunit des mérites divers. Elle a assez de cohésion et de force organisée pour mettre chaque fois le lecteur en face d'une petite œuvre d'art. Elle n'a pas assez de rigide unité pour s'isoler brusquement des strophes voisines et briser le récit en une série de paragraphes désunis. Elle a assez d'étendue pour permettre au développement quelque richesse et quelque abondance; elle n'en a pas assez pour se prêter à la prolixité et la lâche diffusion. Dans le cadre de ses neuf vers elle est à la fois ferme et souple. La pensée de l'écrivain peut s'y poursuivre d'un seul élan, sans longueur et sans fatigue, pour se résumer ou pour s'ouvrir en son épanouissement dernier dans l'alexandrin final. Elle peut au contraire se diviser en une série de phrases d'étendue et de coupes extrêmement variées [2]. Elle peut prendre tous les tons et toutes les allures : l'enthousiasme et le mouvement de l'ode, la marche grave du sonnet ou la course tour à tour rapide ou ralentie de la description et du récit.

Et cependant il est vrai qu'elle ne saurait convenir également à tous les genres poétiques. Nous ne pouvons guère imaginer ni le « Paradis Perdu » ni les « Saisons » écrits dans cette mesure. Il faut dans le vase délicat et finement ouvragé de la strophe spensérienne verser une matière qui ne le fasse pas éclater. La sublime grandeur du thème de Milton, la robuste réalité des sujets traités dans les « Saisons » ne laisseraient pas le loisir de goûter les beautés de ces rimes qui se croisent, se cherchent et s'appellent si ingénieusement. Il faut à ces formes d'un art raffiné des sujets moins grandioses ou moins précis : les visions merveilleuses du pays des Fées, les vagues rêveries lyriques de la « Révolte d'Islam », ou les fantaisies souriantes du « Château d'Indolence [3] ».

1. *The Revolt of Islam, Adonais.*

2. Elle a surtout une tendance à se fractionner en deux groupes dont le premier est dominé par les vers rimant 1-3, et le deuxième par les vers rimant 6-8-9. Mais entre ces deux groupes l'union est maintenue par les quatre vers monorimes 2-4-5-7 qui chevauchent d'un groupe sur l'autre. Sur les caractères et sur la valeur poétique de la strophe spensérienne, on peut consulter entre autres : Stockdale, *Lectures on the truly eminent Engl. Poets*, p. 63, et Montgomery, *Lectures on Poetry*, p. 107 et suiv.

3. Le grave Wordsworth lui-même a trouvé quelque chose de la fantaisie gracieuse de Spenser et de Thomson le jour où il s'est amusé à imiter le « Château ». Le portrait de Coleridge que renferment ces huit strophes fait bonne figure à côté des croquis où Thomson a crayonné ses



On comprend que ces stances aient exercé leur séduction sur un grand nombre d'écrivains, même parmi ceux dont le génie était le plus différent de celui de Spenser[1]. Depuis la mort du « poète des poètes » on peut relever une suite ininterrompue d'imitateurs de sa forme, même à des époques où « La Reine des Fées » n'était guère comprise ni goûtée. Plusieurs des contemporains avaient emprunté au grand poète son procédé métrique : par exemple Drayton dans son gracieux poème *Nymphidia*, « La cour des Fées[2] ». Parmi les disciples immédiats du maître les deux Fletcher sont surtout à noter, bien que leur système prosodique ne suive pas fidèlement son modèle[3]. Phineas Fletcher, on l'a remarqué avec justesse[4], a servi de transition entre le grand poète du début et le grand poète de la fin de la « Renaissance anglaise ». Milton en effet, dans quelques-unes de ses premières œuvres, imite le ton, le langage et même le système de versification de « La Reine des Fées[5] ». Mais voici un autre écrivain qu'on est plus étonné d'entendre se réclamer du grand poète platonicien. Prior publie en 1706 une « Ode humblement dédiée à la Reine, sur le glorieux succès des armes de Sa Majesté », et il la déclare écrite en imitation du style de Spenser. L'imitation est fort libre. Elle consiste d'abord dans l'emploi d'un petit nombre de termes, une demi-douzaine environ[6]. Quant à la strophe, elle

amis. (Voir « *Stanzas Written in my pocket-copy of Thomson's Castle of Indolence*. Poems foundel on the affections. »)

1. Goldsmith, par exemple, rendant compte d'une édition nouvelle de *The Fairy Queen*, dit : « Spenser's verses may one day come to be considered the standard of English poetry ». (Voir Forster's *Goldsmith*, p. 111.)

2. La strophe est de huit vers disposés en deux groupes formés chacun de trois tétramètres iambiques et d'un vers trimétrique. C'est dans le jeu des rimes que l'imitation se fait plus directement sentir. Le système de Drayton n'a, comme celui de Spenser, que trois rimes à la strophe, et lie les deux parties de la strophe par une rime commune. Le thème employé serait représenté par AAABCCCB.

3. Tous deux conservent l'alexandrin final; mais Giles ne donne à sa strophe que huit vers, et Phineas que sept. Le système de Spenser étant représenté par la combinaison suivante des rimes : ABABBCBCC, celui de Giles Fletcher (*Christ's Victory and Triumph*) serait ABABBCCC, et celui de Phineas (*The Purple Island*) ABABCCC.

4. Saintsbury, *Elizabethan Literature*, p. 295.

5. Les souvenirs de Spenser sont nombreux dans les *Early Poems*. Le fragment « sur la Passion » est écrit en strophes de sept vers dont le dernier est un alexandrin.

6. Ce n'est pas de quoi expliquer les craintes de l'auteur qui s'excuse de présenter à ses lectrices sa Muse en un costume démodé.

est comme chez Spenser composée de pentamètres suivis d'un alexandrin final, mais elle comprend dix vers au lieu de neuf, et cinq rimes au lieu de trois. C'est assez dire que si Prior a goûté la grâce et la splendeur poétique de Spenser, il a mal compris la nature et mal apprécié la valeur de l'instrument dont s'était servi le maître.

Une autre preuve de la faveur dont Spenser continuait à jouir auprès de quelques-uns, au début du XVIIIe siècle, c'est la publication faite en 1705 d'une édition de ses œuvres [1]. Bientôt après, des imitations se produisent plus fidèles que celles qu'avait vues le XVIIe siècle. En 1736, c'est Gilbert West avec son poème « Sur l'abus des voyages », et plus tard avec *Education, a Poem written in imitation of the style and manners of Spenser's Fairy Queen*. Ces deux ouvrages reproduisent exactement la strophe du maître [2]. Le résultat n'est pas très heureux. C'est sans doute parce que les sujets se prêtaient mal à l'usage de cette forme; c'est surtout que l'auteur avait plus de bonne volonté que de chaleur d'imagination et de puissance poétique.

D'une valeur très supérieure est le poème de trente-cinq strophes que Shenstone publie en 1742. « La Maîtresse d'école » ne vise pas à prendre rang parmi les productions des poètes de haut vol. Mais les quelques formes de langage vieilli que l'auteur imite de Spenser, donnent à l'œuvre quelque chose d'adouci et de naïf. Les teintes un peu fanées du style s'accordent bien avec l'héroïne qui nous est montrée en bonnet blanc, en tablier bleu et en robe de bure. Et de la somptueuse parure de la strophe spensérienne Shenstone tire, non sans agrément, un effet de contraste avec la modestie du sujet.

Faut-il voir dans les poèmes de Gilbert West et de Shenstone les exemples qui auraient décidé Thomsón à tenter la même voie? Il suffit de nous rappeler que « le Château d'Indolence » avait été commencé vers 1735, peut-être même plus tôt. Il est vraisemblable que West et Shenstone ont eu connnaissance du travail de Thomson, et peut-être reçu communication des fragments à mesure qu'ils étaient achevés. C'est sans doute

1. Trois volumes chez Tonson. Une autre édition sera publiée trente ans plus tard par John Hughes.

2. L'effort est méritoire, car les poèmes avaient une certaine étendue le premier comptait 522 vers et le second 828.

l'exemple du « Château » qui les a engagés à rechercher un langage poétique autre que celui de Pope, une forme plus souple et plus ample, un art plus curieux et plus riche [1]. Rappelons-nous que de même l'apparition de l' « Hiver » fut suivie de la publication par plusieurs jeunes poètes d'œuvres descriptives en vers blancs.

V

L'auteur des « Saisons », disciple fervent de Milton, du Milton du « Paradis Perdu », partageait l'opinion de son maître sur la valeur de la poésie rimée. Nous voyons que, sur ce point, ses vues se sont entièrement transformées. Le contraste à cet égard entre les deux écrivains est curieux à observer. Milton écrit ses premières œuvres en vers rimés. Il recherche les rythmes variés. Une strophe à trois rimes imitée de Spenser et le sonnet sous ses formes les plus difficiles l'attirent et le retiennent. Mais quand, après une longue interruption, il revient à la poésie, il n'a plus que dédain pour la brillante parure des vers de sa jeunesse. « C'est l'invention « d'un âge barbare pour rehausser une substance misérable et « un rythme boiteux », c'est « un agrément oiseux et sans véritable charme musical [2] ». — Thomson au contraire a débuté par des vers non rimés. Il s'est ainsi séparé avec éclat de toute l'école contemporaine. Mais après avoir ouvert une voie où nombre d'écrivains le suiventbientôt, l'initiateur renonce lui-même à la doctrine dont il a assuré le triomphe. Le poète qui jadis avait remis en honneur le vers blanc fait alors revivre la plus riche des formes qui aient jamais servi à des œuvres poétiques de longue haleine.

1. Le succès du « Château » n'était pas pour détourner les écrivains de ces tentatives, et les poèmes « dans la manière de Spenser » abondent désormais au point d'échauffer la bile de Johnson. Rappelons, parmi les plus importants, *The Progress of Envy*, de ROBERT LLOYD, en 1751 (30 strophes de neuf vers dont un alexandrin ; système des rimes : ABABCDCDD); *The Minstrel*, de J. BEATTIE, 1re partie en 1771, reproduit fidèlement la tance spensérienne. Il en est de même de *The Concubine*, par W. J. MICKLE, 1766 (?)

2. Avertissement en tête du « Paradis Perdu ».

Cette opposition dans la carrière fournie par les deux poètes peut du reste être expliquée. Les œuvres de jeunesse de Milton sont la dernière fleur épanouie de la Renaissance anglaise. Si grave que s'y montre déjà le jeune puritain, il a partagé l'enthousiasme des poètes du grand siècle pour la nature et pour l'art. La pureté morale et la noblesse des aspirations s'allient chez lui au plaisir du beau, à la volupté des formes caressantes et des séduisantes couleurs, des sons et des parfums enivrants, comme dans son œuvre les pieuses invocations chrétiennes sont associées aux souvenirs du paganisme. Mais quand, vieilli, vaincu, irrité il écrit le « Paradis Perdu », il méprise les grâces et les sourires de la Muse de sa jeunesse. Il ne fait pas seulement alors œuvre d'artiste, mais autant ou plus œuvre de croyant et de partisan. C'est un chrétien qui célèbre la gloire de Dieu, et c'est un puritain qui proteste, par l'austère sublimité de son sujet, contre l'art profane et corrompu de la cour des Stuarts. Le souci des raffinements prosodiques lui paraît indigne d'un pareil labeur. S'il doit parler un langage digne de ses sujets, il en trouvera l'inspiration dans l'ardeur de sa foi et dans le secours de son Dieu. Ses lèvres ont été touchées du charbon ardent, il n'a cure des artifices de la prosodie ni du cliquetis des rimes.

C'est un peu, toutes proportions gardées, dans une disposition d'esprit analogue, que Thomson écrivait les « Saisons ». Il apporte à cette glorification du monde visible quelque chose de l'ardeur avec laquelle le poète chrétien chantait son Dieu. La langue du « Paradis Perdu » n'est pas trop grave pour un pareil sujet. Mais plus tard l'âge et l'expérience de la vie ont diminué cette ferveur un peu solennelle. Son œuvre épique est achevée, il prend pour le sujet de son œuvre dernière un thème léger. Et d'autre part son goût littéraire s'est affiné; il est devenu plus sensible à des beautés qui semblent être de pure forme. Il comprend que le poète ne doit dédaigner aucune des conditions qui séparent la langue des vers de la prose. Il goûte ce qu'il y a de beauté raffinée et délicate dans la maîtrise d'un poète assez sûr de son instrument pour en tirer des effets difficiles et une exquise mélodie. Voilà comment, après avoir triomphalement restauré le vers blanc, il en vient à adopter la strophe de Spenser avec ses riches combinaisons, avec l'harmonie sonore de ses triples rimes.

Thomson n'eut guère le temps de jouir du succès de son dernier poème. Mais l'avenir a justifié l'ambition qui lui inspirait cette œuvre longuement et amoureusement élaborée. Le poème des « Saisons » lui assure une place parmi les poètes les plus populaires de l'Angleterre. Les sujets y sont de ceux que tous comprennent et qui plaisent à tous [1]. La forme est propre à flatter les goûts de la foule presque également par sa beauté et par ses défauts. Mais « le Château d'Indolence » le range aussi parmi les poètes rares et délicats qui plaisent à un public de choix, plus exigeant et plus sensible aux charmes de l'art. C'est le grand honneur de Thomson d'appartenir ainsi au groupe très peu nombreux des poètes complets, de ceux qui s'adressent à la fois à la foule et à l'élite [2]. Et dans ce groupe nous serons tentés de le placer très haut si nous songeons qu'il a deux fois fait preuve d'une vigoureuse et féconde indépendance de génie. De ses deux chefs-d'œuvre l'un a rétabli, dans un monde à l'horizon artificiellement borné, la connaissance et l'admiration de la nature, l'autre a revendiqué contre un goût étroit et prosaïque les droits de l'art et la beauté de la forme.

1. « I have found the book (les « Saisons ») in the hands of shepherds in the most remote solitudes, who never saw another book save their Bible; and heard some of its finest passages repeated by clowns. » (J. More's *Strictures*, ch. IV, p. 16.)

Le célèbre Paul Jones était, paraît-il, un admirateur fervent des « Saisons » : (Voir Tuckerman, *Thoughts on the Poets*, XI, p. 100). On peut croire qu'il aurait peu goûté le « Château ».

Plus d'un enfant du peuple aura dû à Thomson une initiation aux beautés de la nature et à celles de la poésie, comme la Maria d'*Aurora Leigh*.

« Often too
The pedlar stopped and. . . . . .
. . . . . . would toss her down
A Thomson's Seasons mulcted of the Spring. »
(*Aurora Leigh*. Third Book.)

2. Un groupe dans lequel il faudrait placer Chaucer, Spenser qui revêt des pures beautés de ses vers d'adorables contes, Shakespeare partout, Milton selon les œuvres considérées, Gray pour son élégie, Wordsworth pour les portions définitives de son œuvre, et Burns pour toute sa production littéraire; mais où ne prendraient place ni Young dont l'emphase verbeuse reste toujours un peu vulgaire, ni Goldsmith, Cowper ou Crabbe qui n'ont pas eu l'amour des beaux rythmes, ni Byron qui vaut plus par le mouvement et l'éloquence que par l'art achevé du vers, ni le grand Shelley qui ne parle pas à la foule.

CONCLUSION

Nous avons terminé l'examen de cette œuvre considérable où, durant vingt années, se sont accumulées, entre le puissant poème du début et l'exquise fantaisie de la fin, tant d'autres productions submergées depuis dans l'oubli.

Quelle que soit la valeur de ce bijou de prix, « le Château d'Indolence », les « Saisons » demeurent cependant l'œuvre capitale de Thomson. C'est de là qu'a jailli, non seulement pour la littérature de l'Angleterre, mais pour toutes celles de l'Europe, une source nouvelle et généreuse de sensations, d'émotions et d'inspirations. Le culte ainsi restauré de la beauté de la nature a fait naître depuis bien des travaux subtils ou profonds. Mais le poème des « Saisons » reste le tableau le plus fidèle et le plus riche où jamais aient été fixés les mouvants aspects des choses, en même temps qu'il en est le plus simple et, en un sens, le plus classique par ses grands partis et sa large exécution.

Si donc nous pouvions dire, en commençant cette étude, que l'œuvre se détache comme un des points de repère dans l'histoire des lettres anglaises, nous pouvons maintenant aller plus loin et conclure qu'il n'est pas dans cette histoire d'événement plus important, plus fécond en conséquences heureuses. L'apparition des « Saisons » marque la fin d'une époque et l'avènement d'une ère nouvelle. Sans doute le cours du siècle verra naître encore — et mourir — plus d'un poème en imitation de Pope, mais l'école d'où relèvent de pareilles

œuvres, cette école qui semblait être alors en pleine gloire et en pleine puissance, est désormais condamnée. Elle est mortellement atteinte parce que l'élément nouveau qu'introduit le poème de Thomson dans la littérature : l'influence directe, franche et vivifiante de la nature, fait violemment apparaître le caractère artificiel et mesquin d'une poésie qui vit seulement de raisonnements et d'esprit et de souvenirs livresques. Elle est en Angleterre plus gravement frappée qu'ailleurs parce que le retour à la nature y est en même temps le retour à la tradition nationale. C'est pour avoir, malgré le goût alors dominant, malgré toutes les influences adverses, renoué cette tradition que Thomson mérite d'être considéré comme un des représentants éminents du génie de sa patrie.

Nous disons de sa patrie et non pas de sa race, et c'est peut-être à la distinction de ces mots qu'il faut demander la solution de questions souvent agitées. Il semble bien que cette idée de race, dont un grand écrivain voulait faire le pivot d'une histoire de la littérature anglaise, ne se prête pas là mieux qu'ailleurs à une explication des faits ni à la justification d'un système qui s'appuierait sur elle. Y a-t-il une race anglaise? Non, sans doute, puisqu'il n'est pas de peuple qui se soit formé du mélange de plus d'éléments divers. De ces éléments en est-il un qui ait dominé au point d'imposer ses caractères à la masse? Rien à cela d'impossible, mais rien de plus incertain. L'ancienne opinion qui supposait les Celtes de la Bretagne annihilés ou refoulés par les envahisseurs Saxons est, on le sait, fortement battue en brèche aujourd'hui. Les historiens penchent à ne voir dans les conquérants venus du continent qu'une colonie superposée à l'élément autochtone, et qui, loin de le détruire, n'a pas réussi à le modifier radicalement [1]. Mais d'ailleurs, sans nous attarder à ces obscures hypothèses, quel profit pourrions-nous tirer de

1. Voir sur ces questions :
Ch. J. Eldon, *Origins of English History*;
Docteur Guest, *Origines Celticæ*;
Huxley, *Critiques and Adresses* (On some Fixed Points of English Ethnology);
Thom. Nicholas, *The Pedigree of the English People*;
Professeur Rhys, *Celtic Britain*.
On peut lire en français un exposé des principales conclusions fournies par ces travaux, dans l'Introduction ajoutée par M. Angellier à sa magistrale étude sur Burns, et aussi dans l'ouvrage de M. Jusserand, *Histoire littéraire du peuple anglais*.

l'idée de race dans notre étude de l'œuvre littéraire de Thomson? Cet Écossais des « Borders » est-il plutôt de souche gaëlique, danoise ou saxonne? Qui le dira? Il est probable que ses origines ethnologiques apparaîtraient, si nous pouvions les connaître, fort différentes de celles de Spenser ou de Milton, les poètes dont il est le plus voisin par l'esprit. Ils sont peut-être de races très diverses; mais ils ont assurément une même patrie, non pas seulement de par les géographies et l'histoire, mais aussi de par les affinités de leurs génies. Toutes les difficultés auxquelles se heurte l'historien quand il prétend rattacher à une communauté de race les manifestations littéraires d'une même langue s'effacent si nous substituons à cette idée celle de nation et de patrie [1]. Elle est aussi claire que l'autre est obscure, aussi précise que l'autre est vague. Elle remplace un concept mal défini et mal connu, vide d'énergie et de vie, par la réalité la plus certaine, la plus féconde, la plus sûrement créatrice d'effets tangibles et durables. Une patrie n'est pas seulement une portion délimitée de la surface du globe, c'est aussi, c'est surtout, une somme d'aspirations et d'efforts humains, de souvenirs partagés, d'amours et de haines com-

1. Il est bien vrai qu'il y a une littérature des races là où les agglomérations humaines ne sont pas arrivées à cet état d'organisation supérieure où apparaît la nation, la patrie. La race peut être invoquée pour expliquer les caractères des poèmes des Indous, des Germains ou des Scandinaves. Mais M. Taine veut retrouver encore cet élément dans les productions d'époques historiques d'où il a été éliminé par la triture des invasions et des conquêtes, par le mélange et la pénétration réciproque des courants de population. C'est là qu'il nous devient impossible de le suivre. Un peuple, c'est, pour lui, une race soumise a certaines modifications par le climat et par le temps. Nous croyons que c'est un être moral formé de très complexes éléments, déterminé par des influences trop variables, trop subtiles et trop nombreuses pour qu'il soit possible de les isoler par l'analyse. L'éloquent écrivain voit les peuples issus d'une même race se différencier comme des animaux soumis à des conditions diverses de climat et d'élevage. Nous serions plus tentés de comparer la formation d'un peuple aux phénomènes qu'observe la chimie. C'est de la combinaison même de certains éléments que résultent souvent les caractères propres du corps étudié; ils ne préexistaient pas à cette union. L'analyse qui dissocie ces éléments ne peut donc pas expliquer l'idiosyncrasie du composé. Or c'est là la seule chose qui importe quand il s'agit, non pas de molécules à peser, mais de réalités de l'ordre moral à connaître et à juger.

(Ces lignes étaient écrites quand nous avons eu le plaisir de voir exposer des conclusions analogues par un penseur et un écrivain dont sont fières la science et les lettres françaises. (Étude de M. Boutmy sur le livre de M. Jusserand dans la *Revue de Paris*, novembre 1894.)

muns. C'est de tout cela qu'est faite l'âme d'un peuple, différente de celle d'un autre peuple, et c'est tout cela qu'exprime la littérature d'une nation. Et, comme cette âme collective exerce à son tour une influence profonde sur chacun des individus, nous concevons sans peine qu'entre des œuvres fort diverses la communauté de patrie maintienne souvent une analogie foncière. C'est un des effets où se manifeste la solidarité qui unit les membres d'une même famille humaine.

La thèse qui prétend retrouver l'empreinte de l'origine ethnologique dans chaque œuvre individuelle imagine la race comme quelque chose de permanent et d'irréductible en son fond, malgré les modifications de surface que peuvent produire certaines influences perturbatrices [1]. L'âme d'un peuple au contraire, cette grande entité qui se compose de l'union des âmes individuelles, est chose changeante comme tout ce qui vit et se développe. Étudiée à divers moments, elle peut nous montrer tantôt des caractères permanents, tantôt de violents contrastes. La France de Louis XIV et de Bossuet n'est-elle pas séparée par un vaste intervalle intellectuel et moral de la France de François Ier et de Rabelais, comme de celle de Louis XV et de Voltaire? De même il s'opère, au XVIIe siècle, une révolution dans cette âme de l'Angleterre qu'exprime la littérature aussi bien que dans le corps politique. La nation accepte, sous les Stuarts restaurés, de renoncer à l'antique liberté, sans même acheter de ce sacrifice, comme sous les Tudors ou sous Cromwell, la grandeur de la patrie. La nation renonce en même temps à ce qui avait fait l'originalité, la force et la beauté de sa poésie; elle demande à un autre peuple un idéal artistique et des modèles nouveaux. Elle imite la poésie et le drame français, comme elle adopte la monarchie absolue de la France. Mais cet abandon est passager. En dépit d'une transformation qui semble radicale, l'âme anglaise conserve au fond les aspirations et les croyances dont elle a vécu si

1. « Si différents qu'ils soient, leur parenté n'est pas détruite; la sauvagerie, la culture et la greffe, les différences du ciel et du sol, les accidents heureux ou malheureux ont eu beau travailler, les grands traits de la forme originelle ont subsisté, et l'on retrouve les deux ou trois linéaments principaux de l'empreinte primitive sous les empreintes secondaires que le temps a posées par-dessus. » (TAINE, *Histoire de la Littérature anglaise*, Introduction, V.)



longtemps. Elle renonce vite à cette mode importée du despotisme, et bientôt aussi elle se sent inquiète et gênée sous ces autres modes étrangères que lui imposent les littérateurs,

> Car elle a dans le cœur cette fleur large et pure
> L'amour mystérieux de l'antique nature [1].

Le malaise cesse le jour où une œuvre indépendante lui montre ou lui rappelle où est sa voie, quelle est son aptitude, quelles sont pour elle les sources d'inspiration vraiment fécondes. Cette œuvre a été les « Saisons »; et leur rôle nous paraît avoir une importance qu'on ne saurait exagérer parce qu'elles ont fait revivre, avec la connaissance et l'amour de la nature, un des éléments essentiels, un des plus caractéristiques et des plus puissants qui contribuent à former le génie artistique de l'Angleterre.

1. Victor Hugo, *Les Voix intérieures. Virgile.*

APPENDICES

I

Lessing, Voltaire, Hill et Thomson.

Dans la lettre à Falkener qui forme la préface de Zaïre, Voltaire parlait d'un ancien usage du théâtre anglais qu'il trouvait très fâcheux, celui de terminer chaque acte par une comparaison en vers rimés. Il faisait honneur à Hill d'avoir été le premier à rompre avec cette pratique de mauvais goût.

Lessing a pris très vivement Voltaire à partie à l'occasion de cette préface [1]. Ses critiques ne sont pas cependant exactes de tout point et il peut y avoir intérêt à contrôler son jugement.

« Il n'y a pas, dit-il, plus de trois inexactitudes dans ce passage, et ce n'est guère pour M. de Voltaire. Les Anglais, depuis Shakespeare et peut-être avant lui [2], ont eu l'habitude de terminer leurs actes écrits en vers non rimés par une couple de lignes rimées : cela est vrai [3]. Mais il est absolument faux que ces lignes rimées ne renfer-

1. « Dramaturgie de Hambourg », XVI[e] soirée.

2. La restriction de Lessing est superflue. La plupart des vieux poètes tragiques ont placé à la fin des actes ces appendices. La forme en est habituellement celle d'un chœur. Le premier exemple est fourni par la première des tragédies anglaises, *Gorboduc*.

3. Il n'est pas vrai cependant que cette habitude fût constante. Marlowe ne la connait pas (sauf deux vers à la fin du chœur de *Faustus*). Toutes les pièces de Shakespeare n'ont pas ces vers rimés à la fin de chaque acte. Ben Jonson ne s'astreint pas toujours à cette obligation. Dans le *Poetaster*, le dernier acte seul se termine par quelques distiques rimés. Il n'y en a guère plus dans *Edward II*; au contraire *Catiline* et *Sejanus* ont des chœurs ou des vers rimés à la fin de tous les actes. L'usage est de même variable chez Webster, Massinger et quelques autres.

Le terme employé par Lessing : une couple de vers rimés, n'est guère juste. Les cas sont très nombreux où le nombre des vers varie. Dans *Sejanus*, par exemple, le 1[er] acte en a 6, le 2[e] 2, le 3[e] 36, le 4[e] 5, le 5[e] 2.

massent et ne dussent renfermer que des comparaisons, et je ne comprends pas que M. de Voltaire ait pu dire en face quelque chose de pareil à un Anglais qu'il devait soupçonner d'avoir lu, lui aussi, les poètes tragiques de son pays.

« En second lieu, il est faux que Hill, dans sa traduction de *Zaïre*, ait abandonné cet usage. A la vérité, il est presque incroyable que M. de Voltaire n'ait pas dû regarder la traduction de sa pièce plus exactement que moi ou tout autre. Il faut pourtant bien que cela soit. Car, aussi vrai qu'elle est écrite en vers blancs, chaque acte se termine par deux ou quatre lignes rimées. Sans doute elles ne contiennent pas de comparaison, mais, comme je l'ai dit, de toutes ces conclusions rimées par lesquelles Shakespeare, Jonson, Dryden, Lee, Otway, Rowe, et tous enfin terminent leurs actes, il y en a certainement cent contre cinq qui n'en renferment pas non plus. Qu'est-ce que Hill a donc fait de particulier?

« Et quand il présenterait réellement cette exception que Voltaire lui attribue, il serait encore faux, en troisième lieu, que son exemple ait eu l'influence que Voltaire lui prête. A cette heure encore, il paraît en Angleterre autant, sinon plus, de drames qui présentent ce caractère que de drames qui ne le présentent pas. Hill lui-même ne s'est affranchi entièrement de l'ancienne mode dans aucune des pièces qu'il a faites depuis sa traduction de *Zaïre*.

Et qu'importe enfin que nous entendions ou que nous n'entendions pas des rimes pour terminer? Quand il y en a, peut-être donnent-elles le signal de prendre les instruments; et quand ce signal viendrait de la pièce même, cela ne vaut-il pas mieux que de le donner à l'aide d'un sifflet ou d'une clef? »

(Trad. de Suckau.)

Il y a en effet quelque chose d'inexact dans le passage incriminé; mais peut-être en peut-on trouver une autre explication que le penchant naturel de Voltaire au mensonge, comme le laisse entendre Lessing. L'inexactitude consiste en une exagération de faits réels. Il est très vrai que le goût du temps imposait alors au poète l'usage de vers rimés à la fin des actes. Il est vrai également que ces vers renfermaient, non pas nécessairement, mais très souvent, une comparaison. Où remonte cet usage? Il y a eu des comparaisons depuis qu'il y a un style poétique; mais nous pouvons rattacher l'emploi complaisant, méthodique et formel de cette figure à l'époque de la tragédie héroïque [1]. Le goût des comparaisons pompeuses, et l'usage

1. C'est, par exemple, un des ridicules auxquels s'attaque Buckingham dans *The Rehearsal*. Témoin ces deux passages:

« BAYES. — So boar and sow, when any storm is nigh,
Snuff up, and smell it gath'ring in the sky;
Boar beckons sow to trot in chesnust groves,
And there consummate their unfinished loves :
Pensive in mud they wallow all alone,
And snore and gruntle to each other's moan. »

de terminer les actes par un air de bravoure se sont combinés et ont donné naissance à ces passages rimés qui terminent les actes par une comparaison ou quelque autre effet brillant.

Cet usage a dû frapper Voltaire. Il le voyait observer dans ce *Cato* d'Addison qui lui paraissait le chef-d'œuvre du théâtre anglais; il trouvait de nombreuses comparaisons rimées dans les trois tragédies de son ami Young; et nous avons vu que la *Sophonisba* de Thomson se conforme à cette règle du théâtre. L'observation qu'il émet n'est donc pas aussi dénuée de fondement que le dit Lessing.

Quel a été maintenant le rôle de Hill? Il a renoncé à cet usage, non seulement dans sa traduction de *Zaïre*, mais presque entièrement aussi dans ses autres œuvres dramatiques. Dans ses quatre tragédies antérieures à *Zara* les actes se terminent par des vers rimés, mais non point par des comparaisons [1].

Zara marque bien un progrès dans la voie recommandée par Voltaire. Tandis que les premières pièces de Hill contenaient des morceaux rimés qui prenaient parfois un assez long développement [2], les

Il y a là une parodie d'une *comparaison* de la *Conquest of Grenada* :

« So two kind turtles, when a storm is nigh,
Look up and see it gathering in the sky,
Each calls his mate to shelter in the groves,
Leaving, in murmurs, their unfinish'd loves :
Perched on some dropping branch, they sit alone,
And coo, and hearken to each other's moan. »
(Part. II).

De même aussi :

« Chloris. — As some tall pine, which we on Ætna find
T'have stood the rage of many a boist'rous wind,
Feeling without that flames within do play,
Which would consume his root and sap away;
He spreads his woorsted arms unto the skies,
Silently grieves, all pale, repines and dies :
So shrouded up, your bright eye disappears.
Break forth, bright scorching sun, and dry my tears. »
(Acte II, sc. III.)

C'est une imitation grotesque de ce passage :

« As some fair tulip, by a storm opprest,
Shrinks up, and folds its silken arms to rest;
And bending to the blast, all pale and dead,
Hears from within the wind sing round its head :
So shrouded up your beauty disappears;
Unveil, my love, and lay aside your fears
The storm that caused your fright is past and gone. »
(*Conq. of Grenada*, part. I.)

1. Les seules exceptions seraient les comparaisons rimées qui se rencontrent à la fin du 2e acte dans *The Fatal Vision or the Fall of Siam*, 1716, et dans *Athelwold*, 1731.

2. 16 vers à la fin du 4e acte de *Athelwold*.

actes de *Zara* se terminent simplement par un distique. Or ce que constate Voltaire ce n'est pas la disparition chez Hill de toute rime, mais celle des vers d'un goût différent du reste de la pièce.

« En troisième lieu, dit Lessing, il est faux que l'exemple de Hill ait eu l'influence que Voltaire lui attribue. » Le critique allemand semble avoir mal compris les termes employés par Voltaire [1]. La 2e lettre à Mr. Falkener était écrite trop peu de temps après la représentation de *Zara* pour qu'on pût parler déjà d'une influence exercée par cette pièce sur le théâtre contemporain.

Mais que cette influence se soit en effet exercée plus tard, c'est ce que nous sommes tout porté à croire. Les prédications de Hill en faveur du naturel et de la simplicité, soit par ses articles du *Prompter*, soit par ses conversations, soit aussi par l'exemple de *Zara* n'ont sans doute pas été sans effet. Thomson lui-même en fournit une preuve. Après sa *Sophonisba* qui était fidèle aux règles blâmées par Voltaire, son *Agamemnon* ne nous montrera à la fin des actes aucune comparaison, point de vers « d'un goût différent du reste de la pièce », et même, sauf un cas douteux, point de rimes.

Il est vrai que plus tard, dans des pièces écrites à une époque où l'influence de Hill et de Voltaire était moins directe, le poète est revenu en partie à ses anciennes pratiques, et, sinon aux comparaisons, du moins aux passages rimés pour la fin des actes.

Pour ce qui est du jugement à porter sur ces morceaux de bravoure intercalés dans la tragédie, comment pourrait-on ne pas souscrire à la condamnation prononcée par Voltaire? Le simple distique rimé ne donne pas lieu aux mêmes reproches. Mais croirons-nous avec Lessing, qu'il ait pour raison d'être de servir de signal à l'orchestre?

C'est en réalité un usage, alors devenu banal, dont il faudrait rechercher l'origine et l'explication dans l'histoire du théâtre. Les anciennes tragédies, depuis *Gorboduc* avaient un chœur rimé succédant à chaque acte [2]. Abandonné plus tard, le chœur a souvent tenté de reprendre sa place sur la scène tragique. Marlowe y revient dans *Faustus*, Ben Jonson dans *Catiline*, Milton, le grand apôtre du vers blanc, dans *Samson Agonistes*. Rien d'étonnant que, là où il a disparu, il soit remplacé par un morceau d'allure un peu semblable, d'un style qui s'écarte plus ou moins de celui de la pièce, et où, par la bouche de l'un des personnages, le poète prenne en réalité la parole pour terminer l'acte sur une pensée brillante ou une comparaison ingénieuse. C'est cette transformation de l'ancien chœur qui, par l'effet d'atténuations successives, en vient à ne plus offrir que le simple distique rimé auquel Lessing cherche une invraisemblable raison d'être.

1. « Il a proscrit cet usage » voulait dire : il y a renoncé pour son compte, et non pas : il l'a fait disparaître de la scène anglaise.

2. « You shall be the Chorus and speak betwen the acts. » (BEN JONSON, *The Silent Woman.*)

II

Thomson jugé par un confrère et un contemporain.

Épître à Mr. Thomson sur la première édition de ses « Saisons », par Somerville.

« Tantôt brillant, tantôt obscurci, le soleil, un jour d'avril, lance ou cache ses rayons capricieux; tantôt haut, tantôt bas, l'alouette monte en chantant, ou bien retombe à terre et replie ses ailes; tantôt unie, tantôt soulevée, la mer qui baigne nos rivages, sourit dans le calme, ou rugit dans la tempête.

« Crois-moi, Thomson, ce n'est pas ainsi que j'écris, mêlant la sévérité à la bienveillance, aigri par l'envie ou par le dépit. Je ne voudrais pas dépouiller ton front pour orner le mien; ce sont là des manœuvres inconnues à mon âme honnête. Je te lis comme doit lire un ami, affligé quand tu échoues, ravi quand tu réussis. Pourquoi faut-il que ta Muse, née si divinement belle, manque de ces soins journaliers de la toilette qui complètent la beauté? Habille cette vierge joyeuse, rehausse chaque grâce naturelle, et fais ressortir toutes les gloires de son visage. Artistement simple, élégamment nette, naturelle dans ses paroles, aisée dans son attitude, la nymphe accomplie, parfaite, couverte de ses plus beaux atours sera applaudie par les cours et admirée par les foules prosternées. Audacieux avec prudence, raidis les rênes et, ferme sur ta selle, retiens ton coursier ardent. Tes défauts sont peu nombreux, mais qui peut se vanter d'être parfait? Les taches du soleil se perdent dans son éclat : cependant ces taches mêmes, efface-les d'un soin patient, et n'aie pas la faiblesse d'épargner la moindre erreur. Bon et sage est le père qui condamne la plus légère faute chez l'enfant qu'il aime. Lis beaucoup Philips, admire Milton plus encore; mais de leurs *scories extrais le pur métal.* Forger des mots nouveaux, ou en faire revivre d'anciens, c'est chez les poètes du Sud chose dangereuse et hardie; mais rarement, très rarement l'essai réussira, quand les mots seront frappés au delà de la Tweed. Que le discernement préside à tout — et bientôt tu seras la joie et l'orgueil de ton pays. La gent rimant et tintinnabulant, qui, avec clochettes et chansons, conduit son Pégase boiteux, apprendra de toi à s'élever d'un vol plus hardi, à dédaigner les sentiers battus, et à parcourir les airs. Un génie si précieux, si juste et si grand fixera dans l'île de Bretagne le séjour de la Muse, et créera chez nous un nouveau Parnasse. Tous les bardes futurs tireront de tes œuvres leurs règles, de tes œuvres qui s'élèvent au-dessus des lois trop étroites du critique, et qu'enrichissent des pierreries brillantes et sans défaut. »

(*The Works of the English Poets...*, by Samuel Johnson, vol. XL, p. 224.)

III

Thompson et Garrick, ou l'Auteur et l'Acteur.

Comédie en un acte et en vers, mêlée de vaudevilles,
par MM. J.-A. Jacquelin et Ourry,
représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville,
le 23 janvier 1822.

Une note des auteurs nous prévient qu'ils ont trouvé le sujet de leur pièce dans un trait de générosité de l'acteur Quin rapporté par Laplace, au 6e volume de ses *Pièces intéressantes et peu connues*. « Mais, ajoutent-ils, nous substituons Garrick à Quin dont le nom prononcé Couin serait désagréable pour des oreilles françaises. »

Ce vaudeville poétique est devenu fort rare; la Bibliothèque Nationale n'en a pas d'exemplaire. Voici l'analyse rapide de cette curiosité littéraire où les auteurs affirment une fois de plus le droit du théâtre à interpréter très librement l'histoire.

Garrick se présente chez Thomson. Il est reçu par Fanny, la nièce du poète, qu'il aime et veut épouser. La jeune fille lui fait connaître les obstacles qui s'opposent à ce projet : le poète est pauvre et ne veut que des prétendants sans fortune; Garrick ne peut lui convenir. Pour le moment du reste il est impossible de le voir; il dort après une nuit de travail. Garrick se retire après une conversation dont on jugera le style par cette seule citation :

Oh oui! je vous conçois; son immortel génie
Lui valut cette nuit une noble insomnie.

Thomson entre. Il compose et se relit, et les vers que les auteurs lui prêtent sont les meilleurs de la petite pièce :

La chaleur a vaincu les esprits et les corps;
L'âme est sans volonté, les muscles sans ressorts.
L'homme, les animaux, la campagne épuisée
Vainement à la nuit demandent la rosée.
Sous un ciel sans nuage on voit de longs éclairs
Serpenter sur les monts et sillonner les airs.
. . . .
Tout est morne, brûlant, tranquille, et la lumière
Est seule en mouvement dans la nature entière.

Fanny s'efforce de faire comprendre à son oncle quel avantage il y aurait pour lui à s'assurer l'appui de Garrick. Il ferait jouer *Agamemnon* et procurerait quelques ressources au ménage fort dépourvu du poète. Mais la fière dignité de Thomson n'est pas ébranlée. D'ailleurs il compte sur les produits d'une nouvelle édition des « Saisons ».

Garrick se présente en « constable », c'est-à-dire en exempt. Il réclame le paiement d'un billet passé par le poète et signé par un

libraire qui a fait faillite. Désespoir de Thomson qui ne peut payer. Le « constable » attendri lui prête la somme, et le poète promet d'éterniser sa gloire au temple de mémoire.

La scène suivante ramène Garrick en peintre. Il se nomme Hogarth. Il vient implorer la permission de faire le portrait du grand homme. « Je veux, dit-il :

> Qu'on dise en vous voyant décorer mon salon :
> Je connais cet auteur, c'est l'illustre Thompson,
> Le voilà, c'est bien lui quand sa plume féconde
> Traçait Coriolan, Tancrède et Sigismonde.... »

Le poète accorde la permission demandée; Garrick-Hogarth exécute le portrait et l'emporte, laissant en remerciement à Thomson surpris et confus « Les Grâces » de l'Albane.

C'est en directeur de théâtre que Garrick reparaît ensuite. Il va ouvrir une nouvelle salle, et offre une somme considérable pour l'*Agamemnon*. L'auteur s'excuse en assurant que la tragédie est promise à Garrick, mais le directeur se déclare assuré de l'assentiment de celui-ci.

Enfin une dernière incarnation nous montre Garrick sous les traits de mylord Spleen Le nouveau visiteur, Écossais comme le poète, expose qu'il a été sauvé par la lecture des « Saisons » d'un ennui qui le poussait au suicide. Il vient apporter à son sauveur mille livres sterling. Il propose aussi que tous trois dînent ensemble, et quand il se dépouille de sa redingote, Thomson le reconnaît : « C'est Garrick ! » Comment résister à tant de preuves d'amour pour la nièce et d'admiration pour l'oncle? Le mariage est décidé et la pièce finie.

IV

La prononciation de Thomson.

Cette absence de scotticisme dans la langue littéraire de Thomson est d'autant plus digne d'attention que le poète conserva jusqu'à la fin de sa vie quelque chose du vocabulaire et de l'accent de ses compatriotes que l'on entend au nord de la Tweed.

Un barbier-perruquier de Richmond, William Taylor [1], racontait au comte de Buchan que le poète avait conservé un accent écossais très prononcé, et l'appelait toujours « Wull ».

Une autre anecdote confirme cette indication et mérite d'être rap-

1. Celui-là même qui était employé dans la maison où Thomson s'approvisionnait de perruques. Nous savons qu'il y mettait son luxe, et que l'une d'elles avait fort souffert de la chaleur et de l'émotion du poète à la première représentation d'*Agamemnon*. Voir plus haut, p. 124.



portée parce qu'elle témoigne de la fidélité du poète aux amitiés de sa jeunesse aussi bien qu'au langage de sa terre natale.

Le fils de ce docteur Gusthart qui avait été pour la mère de Thomson un ami des jours d'épreuve, et pour James un patron de la première heure, se présente un jour, à Richmond, chez le poète devenu célèbre. Il ne dit pas son nom et attend qu'on le reconnaisse. Thomson, faisant usage d'un scotticisme bien connu, s'écrie : « Troth, sir, I cannot say I ken your countenance well. Let me therefore crave your name. » — Ajoutons que lorsqu'il eut appris le nom de son visiteur, le poète ressentit une émotion qui lui mit des larmes dans les yeux en lui laissant à peine la force de prononcer ces mots : « Grand Dieu ! vous êtes le fils de mon cher ami, de mon ancien bienfaiteur ! » Et, se jetant dans les bras du jeune homme, il l'embrassa, avec les témoignages de la joie la plus vive [1].

1. « Vie de Thomson » par Shiels dans la collection des « Vies des poètes » de Th. Cibber (*Monthly Review*, t. IX, p. 481).

FIN

Vu et lu,
En Sorbonne, le 21 janvier 1895,
Par le doyen de la Faculté des Lettres de Paris.
A. Himly.

Vu et permis d'imprimer,
Le vice-recteur de l'Académie de Paris,
Gréard.

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES OUVRAGES CITÉS OU MENTIONNÉS

A

Aikin (**John**). — *An Essay on the Plan and Character of Thomson's Seasons.* London, MDCCLXXXVIII. (Brit. Mus., 1162, *f.* 23.)

Algarotti. — *Il Neutonianismo per le Dame. Dialoghi sopra La Luce E I Colori.* [Quæ legat ipsa Lycoris] (Virg. Egl. X). In Napoli, MDCCXXXVII. (Avec une dédicace « Al Signor Bernardo di Fontenelle, Parigi il di 24, Gennajo, 1736 ».)

Allardyce (**Alex.**). — *Scotland and Scotsmen in the Eighteenth Century.* From the MSS of John Ramsay Esq. of Ochtertyre. In two volumes. Will. Blackwod and Sons, Edinburgh and London, MDCCCLXXXVIII, in-8. (Brit. Mus., 2396, *f.* 6.)

Anderson. — *A complete edition of the Poets of Great Britain.* Vol. IX : *The Poetical Works of Thomson. To which is prefixed the life of the author.* (Brit. Mus., 2046, 6.)

Anderson (**John**). — *A history of Edinburgh, from the earliest period to the completion of the half century 1850,* with brief notices of Eminent or Remarkable Individuals. A. Fullerton and Co. Edinburgh and Loudon, 1856, in-8.

Angellier (**Aug.**). — *Étude sur la Vie et les Œuvres de Robert Burns.* Paris, Hachette et Cie, 1892.

Arminius. A Tragedy. As it was to have been acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Dublin, printed by and for E. Jones in Clarendon St, opposite Coppinger's Lane, 1740. (Brit. Mus., 11774. *aaa.* 21[5].) Voir Paterson.

Arnot (**Hugo**). — *The History of Edinburgh, from the earliest accounts to the year 1780.* Edinburgh, printed by Thomas Turnbull. 1816.

Ashe (**T.**). — Voir S. T. Colebidge.

Athenæum (*The*). — Années 1844 et 1859.

B

Bain (Alexander), Professor in Logic in the University of Aberdeen. — *English Composition and Rhetoric.* Fourth Edition; London, Longmans, Green and Co, 1877.

Ballantyne (Archibabd). — *Voltaire's Visit to England 1726-1729.* London, Smith, Elder and Co, 15, Waterloo Place, 1893, in-8.

Beauchamp (De). — *Recherches sur les théâtres de France depuis 1161 jusques à présent.* A Paris, chez Prault père, Quay de Gèvres au Paradis, 1735.

Beechey (H. W.). — Voir J. Reynolds.

Beljame (Alexandre). — *Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au* XVIIIe *siècle.* Paris, Hachette et Cie, 1881.

Bentzon. (*Le Naturalisme aux États-Unis. Revue des Deux Mondes*, 15 sept. 1887.)

Bisset (Andrew). — *Memoir and Papers of Sir Andrew Mitchell*, 1850. (The Advocates Library, Edinburgh.)

Blackwood's Magazine, volumes II, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XLIII, XLV.

Bonducci (A.). — *Le lodi d'Isacco Neuton.* (Brit. Mus., 1141, *h.* 3.)

Bontems (Mme Marie). — Voir Thomson. *Traductions.*

Boswell (James). — *The Life of Samuel Johnson*, LL.D. *Comprising a series of his epistolary correspondence and conversations with many eminent persons; and various original pieces of his composition*, etc. A new edition, elucidated by copious notes. London, George Routledge and Sons.

Bourget (Paul). — *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine.* Paris, Lemerre, 4e édit., 1886.

Bower (Alex.). — *The history of the University of Edinburgh; chiefly collated from original papers and records, never before published*, in two volumes. Edinburgh, printed by Alex. Smellie, Printer to the University, for Oliphant, Waugh and Innes, Hunter's Square, Edinburgh; and John Murray, Albemarle Street, London, 1817, in-8. (Brit. Mus., 2065. *a.*)

Brockes. — Voir Thomson. *Traductions.*

Brownell. — Voir Thomson. *Traductions.*

Browning (E. B.). — *Aurora Leigh.*

Browning (E. B.). — *Poems.* London, Routledge and Sons, 1887.

Brugière de Barante. — *Théâtres étrangers, Théâtre anglais*, t. X : *Vie de Thomson.*

Brunetière (F.). — *L'Évolution des genres dans l'Histoire de la Littérature.* Tome I, Paris, Hachette et Cie, 1890.

Brunetière (F). — *L'Évolution de la Poésie lyrique en France au* XIXe *siècle.* Paris, Hachette et Cie, 2 vol., 1894.

Brydges (S. E.). — *Censura literaria.* Containing Titles, Abstracts, and Opinions of old English Books, with original Disquisitions, Articles of Biography, and other literary antiquities. London. Printed by T. Bensley, Bolt Court, Fleet Stree, for Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster row, and J. White, Fleet-Street.

Buchan (D. S. Earl of). — *Essays on the Lives and writings of Fletcher of Saltoun and the poet Thomson : biographical, critical and political with some pieces of Thomson's never published.* London, printed for J. Debrett, opposite Burlington House, Piccadilly, 1792 (Brit. Mus., 276. *l.* 27.)

Burroughs (**John**). — *Birds and Poets*. Edinburgh, David Douglas, 1887.
— *Pepacton*. Edinb., D. Douglas, 1885.
— *Fresh Fields*. Edinb., D. Douglas, 1893.
Byron. — *Poetical works*.

C

Campbell (**Th.**). — *Specimens of the British Poets : With Biographical and Critical Notices, and an Essay on English Poetry*. Seven vol. in-8, London, 1819.
Carlyle (**Th.**). — *Critical and Miscellaneous, Essays : Collected and republished* (first time, 1839; final, 1869). In seven volumes. London, Chapmann and Hall.
Carruthers (**Rob.**). — *Life of J. Thomson* dans l' *Encyclopædia Britannica*.
Cassell's. — *Old and New Edinburgh; its history, its people and its places*.
Chalmers (**A.**). — *The Works of the English Poets*. Vol. XII.
Chambers (**Rob.**). — *A Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen*. (Brit. Mus., 2039. *g*.)
Chambers. — *Domestic Annals of Scotland*. 3 vol. Edinburgh, 1874.
Chambers — *The Picture of Scotland*. Edinburgh, William Tait, MDCCCXXVII. (Brit. Mus., 2065. *a*.)
Chambers — *Cyclopædia of English Literature*, a History Critical and Biographical of British Authors, from the earliest to the present times. 2 vol., Edimbourg, s. d.
Chambers (**W. and R.**). — *The Life and Works of Robert Burns*. 4 vol., Edinburgh, 1856.
Chaucer. — *Tales...* from the *Canterbury Tales...* by Rev. Walter W. Skeat. Oxf. Clarendon Press.
Chaucer. — *The Prologue...* by Rev. R. Morris. Oxford, at the Clarendon Press.
Chaucer. — *The Student's Chaucer*, being a complete edition of his Works, edited from numerous manuscripts with introduction and full Glossary, by the Rev. Walter Skeat LITT.D., LL. D., PH. D., M. A. Oxford, at the Clarendon Press.
Cherbuliez (**Victor**). — *L'Art et la Nature*. Paris, Hachette.
Chesneau (**E.**). — *La peinture anglaise*, Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 7, rue Saint-Benoit (n. d.).
Chetwood (**W. R.**). — *A General history of the Stage, from its origin in Greece down to the present Time. With the Memoirs of the principal performers that have appeared on the English and Irish stage for these last fifty years. With Notes, Antient, Modern, Foreign, Domestic, Serious, Comic, Moral, Merry, Historical, and Geographical, containing many theatrical Anecdotes; also several Pieces of Poetry, never before published*. Collected and Digested by W. R. Chetwood, Twenty Years Prompter to his Majesty's Company of Comedians at the Theatre-Royal in Drury-Lane, London.
[All the World's a Stage, And ev'ry Man and Woman, merely Actors SHAKESPEAR] London, printed for W. Owen, near Temple-Bar M, DCC, XLIX.
Chevrillon (**André**). — *Dans l'Inde*. Paris, Hachette et Cie, 1891.
Cibber (**Colley**). — *An Apology for the Life of Colley Cibber, comedian. Written by himself*, London, MDCCL (3 volumes in-folio, chaque page insérée

sur une grande feuille, nombreuses gravures et mentions manuscrites). (Brit. Mus., C. 1. *c.* 7-9.)

Cibber (Theophilus). — *The Lives of the Poets of Great-Britain and Ireland, from the time of Dean Swift.* London, Griffiths, 1753, 5 vol. in-12. (Une partie tout au moins, et certainement la « Vie de Thomson » est de R. Shiels.)

Coleridge (S. T.). — *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my literary Life and Opinions.* London, 1817, 2 vol. in-16.

Coleridge (S. T.). — *Poetical and Dramatic Works.* New edition, London, John James Childley, MDCCCXLV.

Coleridge (S. T.). — *The Table-Talk and Omniana, with additional Table-Talk from* « Allsop's Recollections », *and Manuscript Matter not before printed.* Arranged and edited by T. Ashe, B. A. of St-John's College, Cambridge, London, George Bell and Sons, 1888.

Collins (John Churton). — *Bolingbroke. A historical study; and Voltaire in England,* London, John Murray, 1886, in-8.

Collins (W.). — *The Seasons. With an account of the Life and Writings of the Author. And an Ode on the Death of Mr. James Thomson* by Mr. W. C. Glasgow, 1769, in-12. (Brit. Mus., 238. *a* 39.)

Collins (W.). — *Poetical Works.* London, Bell and Daldy (the Aldine Edition of the British Poets).

Collins (W.). — *The Works of the English Poets,* by S. Johnson. *Vol. LVIII containing Collins and Dyer,* London, 1790.

Corneille (Thomas). — *Œuvres dramatiques. Sophonisbe.*

Cowper (Wil.). — *Poetical Works.* Edinburgh, William, P. Nimmo.

Crabbe (G.). — *Life and Poetical Works,* edited by his son. London, John Murray, 1847.

A Criticism on the new Sophonisba, a tragedy, as it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane. London, printed for Cogan, at the Middle-Temple Gate in Fleet Street, MDCCXXX. (Brit. Mus., 641. *c.* 17.)

Cunningham (Allan). — *The Seasons and the Castle of Indolence,* with a biographical and critical introduction. London, 1841, in-8.

Cunningham (Peter). — *Early English Ballads, and Popular Literature of the Middle Ages.* Edited from original manuscripts and scarce publication (Philobiblon Society), vol. IX, 1843. — *A Poem to the Memory of Wil. Congreve by J. Thomson.* Preface and notes by Peter Cunningham Esq. (Brit. Mus., 1146. *c.* 49.)

— *Miscellanies of the* Philobiblon Society, vol. IV. — *Correspondance of Mallet and Thomson.*

Cunningham (Peter). — Voir S. Johnson.

D

Davenport. — Voir Hill.

Davies (Thomas). — *Dramatic Miscellanies : | consisting of | Critical observations | on several | Plays of Shakespeare : | with a | review of his principal characters, | and those of various eminent writers | as represented | by Mr. Garrick, | and other celebrated comedians, | with | anecdotes of Dramatic poets, actors,* etc., | by Thomas Davies, | author of Memoirs of the Life of | David Garrick, Esq., | in three volumes. — Dublin, Printed for S. Price, H. Whiteston, W. Wilson, R. Moncrieffe, L. White, | R. Marchbank, | T. Walker, | P. Byrne, K. Burton, | J. Cash, | W. Sleater, M,DCC,LXXXIV.

Davies (Thomas). — *Memoirs of the Life of David Garrick Esq. interspersed with Character and anecdotes of his theatrical contemporaries; the*

whole forming a history of the stage which includes a period of thirty six Years. — [Quem populus Romanus meliorem virum quam histrionem esse arbitratur, qui ita dignissimus est scena propter artificium ut dignissimus sit curia propter abstinentiam]. (Cicero pro Q. Roscio Comœdo), London, Printed for the Author, and sold at his shop in Great Russell-Street, Covent Garden, MDCCLXXX, 2 vol. (Bibl. nat. Nx. 533.)

De-la-Tour (J.). — *A prospect of Poetry : addressed to the Right Honourable John, Earl of Corke and Orrery. To which is added A Poem to Mr. Thomson on his Seasons.* The fifth edition, Corke. Printed for T. Lord, Bookseller, at his circulating Library under the Exchange Coffee-House, Castle Street, MDCCLXX (Brit. Mus., 11632, aaa, 15).

Delille. — *Œuvres* précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, par M. P. F. Tissot, Paris, chez Furne, 1833.

Denham. — *Poems* (The Works of the English Poets... by S. Johnson, London, 1790, vol. IX).

Desnoireterres. — *La Jeunesse de Voltaire*, Paris, 1867, in-8.

Dinsdale (F.). — Voir David Mallet.

D'Israëli (Isaac). — *Calamities and Quarrels of Authors* (The Chandos Classics).

D'Israëli (Isaac). — *Curiosities of Literature* (London, Routledge and Sons).

D'Israëli (Isaac). — *Literary character of men of Genius drawn from their own feelings and confessions* (The Chandos Classics).

Dodington (?). — *An Epistle to the Right Honourable sir Robert Walpole.* The second edition London, Printed for J. Walthoe, over against the Royal-Exchange in Cornhill, 1626. Prix 6 d. (Brit. Mus., 643 *m.* 13.)

Dryden (G.). — *Poetical Works*, edited with a memoir, revised text and notes by W. D. Christie, M. A.; new edition. London, Macmillan and C°, 1874 (The Globe edition).

Dugald-Stewart. — *Encyclopædia Britannica.* Vol. I. *Dissertation préliminaire.*

Dugald-Stewart. — *Philosophy of the Human Mind.*

Dyer (John). — *Poems* (The Works of the English Poets... by S. Johnson, 1760, vol. 58).

Dyer (John). — *The Ruins of Rome* a poem. London. Printed for Lawton Gilliver, at Homer's Head in Fleet street, MDCCXL, Price 1 s. (Brit. Mus., 840. *k.* 3).

E

Earle (John). — *The Philology of the English Tongue.* Oxford. At the Clarendon Press, MDCCCLXXXVII (The Fourth edition).

The Edinburgh Review. Volumes VII, XV, XVIII, XXXI, XLII, LXXVII, XC.

Elwin (W.). — Voir Pope.

Emerson (Raph Waldo). — *The Works.* — *Essays, First and second series. Representative men. Society and solitude. English traits. The conduct of life. Letters and social aims. Poems. Miscellanies*, embracing *Nature, Addresses, and Lectures.* London, G. Routledge and Sons, 1883.

Eschyle. — *Théâtre.* Traduction de La Porte du Theil, 1794, 2 vol. in-8.

Evans (John). — *Richmond and its Vicinity, with a glance at Twickenham, Strawberry Hill, and Hampton Court*, in-12.

Excursion (*The*). *A Poem in Two Books.* London, printed for J. Walthoe, at the Golden-Ball, against the Royal-Exchange in Cornhill, MDCCXXVIII (Anonyme, voir R. Savage).

F

Faulkner (**T.**). — *An Historical and Topographical account of Fulham; including the hamlet of Hammersmith.* [« Movemur enim nescio quo pacto locis ipsis, in quibus eorum, quos diligimus, aut admiramur, adsunt vestigia »] (Cic., de Leg., lib. II, c. II). London, printed by J. Tilling, Chelsea; for T. Egerton; T. Payne, Becket and Porter; J. Hatchard; J. Asherne; Nichols son, and Bentley; and Sherwood, Nelly, and Jones (Brit. Mus., 2065. *b.* 40).

Feit (**Dr.**). — *Sophonisbe in Geschichte und Dichtung. Vortrag von Dr. Feit, gehalten im Lübeckischen Zweigverein der Schiller-Stiftung,* am 15 Februar 1888 (Separatabdruck aus den « Lüb. Blattern », in-8, 1888). (Brit. Mus., 011840. *f.* 44.)

Fielding (**Henry**). — *Works*, With a Life by. A Murphy.

Forbes. — *The Culloden papers.*

Forster (**J.**). — *The Life and Times of Oliver Goldsmith.* Ward, Lock and Co, London, 1890.

G

Gay (**John**). — *Poems* (*The Works of the English Poets*, etc., by Samuel Johnson, édit. de 1790. Vol. XXXVI et XXXVII).

Gebhart. — *Histoire du sentiment poétique de la nature dans l'Antiquité*, Paris, Durand, 1860.

The Gentleman's Magazine, années 1733, 1736, 1737, 1791, 1819, 1823. New series XVI (1841), XXIV (1845).

Goldsmith (**O.**). — Voir Forster.

Goldsmith (**O.**). — *Poetical Works.*

Goodhugh (**William**). — *The English Gentleman's library manual; or A guide to the formation of a library of select Literature, accompanied with original notices, biographical and critical, of Authors and Books.* London, 1827. (Brit. Mus., 618 *d.* 20.)

Gosse (**Edm.**). — *A History of Eighteenth Century Literature* (1660-1780). London, Macmillan and Co, 1889.

Gosse (**Edm.**). — *Gray.* New edition. London, Macmillan and Co, 1889 (English Men of Letters, edited by John Morley).

Grahame (**James**). — *The British Georgics.* Ballantyne and Co, Edinburgh, Longyan, and John Murram, London, 1809.

Grant (**Alexander**). — *The Story of the University of Edinburgh during its first three hundred years.* London, Longmans, Green and Co, 1884.

Gray (**Thomas**). — *Poetical Works* with a Life, by the Rev. John Miford. London, George Bell and Sons, York Street, Covent Garden, 1885. (The Aldine Edition.)

Gray (**Th.**). — *The Works, containing his Poems, and correspondence with several eminent literary characters. To which are added, Memoirs of his Life and Writings,* by W. Mason, M. A. London, printed for F. C. and J. Rivington.

Gray (**Th.**). — *Poetical Works.* (*The Works of the English Poets*, by S. Johnson, vol. LXIV.)

The Guardian. — 27 avril 1713 — 29 septembre 1713.

H

Hallam (Henry). — *Introduction to the Literature of Europe in the 15 th, 16 th and 17 th Centuries.* Paris, Baudry.

Halliwell (J. O.). — Voir J. Marston.

Hammond. — *Poetical Works* (The Works of the English Poets... by S. Johnson, Lond. 1790, vol. XXXIX).

Hazlitt (Wil.). — *The Round Table. Northcote's Conversations. Characteristics.* Edited by W. Carew Hazlitt. London, and George Bell and Sons, York Street, Covent Garden, 1881.

Hazlitt (W.). — *Memoir of Coleridge.*

Hazlitt (W.). — *Lectures on English Poetry* (Blackwood's Magazine.)

Heine (Henri). — *Poèmes et Légendes.* Paris, Calmann Lévy, nouv. édit. 1883.

Hennequin (Em.). — *La Critique scientifique,* Paris, Perrinet et Cie, 1888.

Heron (Rob.). — Voir Thomson, *The Seasons.*

Herrick (R.). — *Hesperides. The Poems and other remains of Robert Herrick now first collected.* Edited by W. Carew Hazlitt. London, J. Russell Smith. 1869. 2 vol.

Hill (Aaron). *Dramatic Works* in two volumes. London, Lowndes. MDCCLX. (Bibl. nat. Y. 6472.)

Hill (Aaron). — *The English Poets including translations in One Hundred volumes.* Chiswick, printed by C. Whittingham, College House; for J. Carpenter, J. Booker, etc. 1822. Vol. LX. (Comprend une vie de Hill par R. A. Davenport. Esq.) (Brit. Mus., 11603. *aa.* 4.)

Hill (Aaron). — *The Works of the late* Aaron Hill, Esq.; *in four volumes consisting of Letters on Various subjects, and of original Poems, Moral and Facetious, with an Essay on the Art of Acting.* The second Edit. London : Printed for the benefit of the family. MDDCCLIV. (sic) (Brit. Mus. 83. *b.* 3.)

The History on which is founded the Tragedy of Tancred and Sigismunda. [« Taught hence, ye Parents who from nature stray, | And the great Ties of social Life betray; | Ne' er with your Children act a Tyrant's Part; | 'Tis yours to Guide, not Violate the Heart. »] London : Printed for John Seymour, in Ball-Alley, near George-Yard, Lombard St. n. d. (30 pages in-8°). (Brit. Mus. 11775. *f.*)

Holmes (Oliver Wendell). — *The Professor at the Breakfast-table.* London. Walter Scott. n. d.

Howitt (W.). — *Homes and Haunts of the most eminent British Poets,* third Edition, London : George Routledge and Co. Farringdon St. MDCCCLVII (Brit. Mus. 2408, b. b.)

Hugo (Victor). — *Œuvres poétiques.*

Hull (Th.). — *Edward and Eleonora. A Tragedy, altered from J. Thomson, and adapted to the Stage. As performed at the Theatre. Royal. Covent Garden.* [« Sequiturque Patrem non passibus æquis »] (Virgil.) (Brit. Mus. 162. *h.* 66).

Hunt (Leigh). — *Imagination and Fancy.* A Selection from the English Poets, illustrative of those first requisites of their art; with markings of the writers, critical notices of the writers, and an Essay in answer to the question « What is poetry? » A new edition. London, Smith, Elder and Co, 1883.

Hunt (Leigh). — *Wit and Humour.* Selected from the English Poets.

With an Illustrative Essay and Critical comments. A new edition. London : Smith, Elder and Co, 1882.

Hunt (Leigh). — *A Jar of Honey from Mount Hybla.* A new edition. London, Smith, Elder and Co, 1883.

Hunt (Leigh). — *Table-Talk. To which are added Imaginary Conversations of Pope and Swift.* A new edition. London, Smith, Elder and Co, 1882.

J

Jacquelin (J.-A.) et Ourry. — *Thompson et Garrick, ou l'auteur et l'acteur*, comédie en un acte et en vers, mêlée de vaudevilles. Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 23 janvier 1822. Prix, 1 fr. 50 c. Paris, chez Fages, libraire, éditeur de pièces de théâtre. Boulevard St-Martin, n° 29, vis-à-vis la rue de Lancry. De l'imprimerie de Nouzon, rue de Cléry, n° 9. 1822, in-8. (Brit. Mus. 11738. *g.* 23).

Johnson's (S.). — *Lives of the most Eminent English Poets* with critical observations on their works. By Samuel Johnson. With notes corrective and explanatory, by PETER CUNNINGHAM. In three volumes. London. J. Murray. 1854, in-8.

Jusserand (J.). — *Histoire littéraire du peuple anglais des Origines à la Renaissance.* Paris. Imprimerie de Firmin-Didot et Cie, 1894.

K

Kirkwood. — *The History of the Twenty-seven Gods of Linlithgow; Being an Exact and true Account of a famous Plea betwixt the Town Council of the said Burgh, and Mr. Kirkwood Schoolmaster there.* [Seria mixta jocis] Edinburgh, Printed in the year MDCCXI. (Brit. Mus. 1182. *c.* 38.)

Kirkwood. — *Plea before the Kirk.* (The Advocates' Library, Edinburgh.)

L

La Bouillerie (Mgr de). — *Le Symbolisme de la Nature.* 2 vol. Paris, V. Palmé, 1879.

Lamartine. — *Œuvres poétiques.*

Langhorne's. — *Poems (The Works of the English poets... by* S. Johnson, 1790, vol. LXXI).

Laprade (de). — *Le sentiment de la nature avant le christianisme.*

Laprade (de). — *Les symphonies. Idylles héroïques.*

Lecky. — *A history of England in the* XVIII *th century.* 8 vol., London 1887, Longman.

Leconte de Lisle. — *Poèmes Barbares.*

Lee (Nathaniel). — A collection of the best English Plays, chosen out of all the best authors. London, printed for the company of Booksellers. Vol. XIII. *Sophonisba : or Hannibal's overthrow.* A tragedy written by Nathaniel Lee. London, Printed for T. Johnson MDCCXIX. (Bibl. nation Yk. 1909).

Leonard. — *Poésies Pastorales.* A Genève et à Paris, chez Lejay, libraire, MDCCLXXI.

Le Sage. — *Histoire de Gil Blas de Santillane*, avec les principales

remarques de divers annotateurs précédée d'une notice par M. Sainte-Beuve, de l'Académie française, etc.; 2 vol. in-8. Paris, Garnier frères, libraires-éditeurs, 6, rue des Saints-Pères, MDCCCLXIV.

Locke (J.). — *An Essay concerning Human Understanding.*

Lowell (James Russell). — *The English Poets.* Leipzig, Heinemann and Balestier, n. d.

Lyttelton (George Lord). — *Memoirs and correspondence from 1734 to 1773.* Compiled and edited by Robert Phillimore; late Student of Christ Church. 2 vol. pp. 816. London, 1845. James Ridgway (Brit. Mus., 1453. *h.* 8. — Bibl. nat. Nx 2068.)

Lyttelton (G.). — *Letters from a Persian in England, to his Friend at Ispahan.* London, 1735, in-8. *Persian Letters continued*, or the second volume (id.).

M

Mabilleau (L.). — *Victor Hugo.* (Les grands écrivains français), Paris. Hachette et Cie. 1893.

Macaulay (B. T.). — *Critical and Historical Essays.* Contributed to the Edinburgh Review. London : Longman, Green, Reader and Dyer, 1880.

Macaulay (B. T.). — *The Life and Letters of Lord Macaulay* by his nephew George Otto Trevelyan M. P. Leipzig. Bernard Tauchnitz, 1876.

Mairet. — *La Sophonisbe*, Tragedie dédiée à Monseigneur le garde des sceaux. A Paris, chez Pierre Rocolet, au Palais en la gallerie des Prisonniers, aux armes de la Ville. MDC. XXXV. avec privilège du Roy. in-4. (Bibl. Nation. Inventaire Yf 535.) (De Beauchamps indique inexactement comme date 1635.)

Mallet (David). — *Ballads and songs*, a New Edition with a memoir by Fred. Dinsdale Esq. L.D. 8° London, 1857. - -

Mallet (D.). — Voir ALFRED, *a Masque.*

Poems (*The Works of the English Poets*, etc., by Samuel Johnson, édit. de 1790. Vol. LXIII.)

De Marolles. — *Les Tragedies de Seneque* en Latin et en François, de la Traduction de M. de Marolles abbé de Villeloin. Avec des Remarques nécessaires sur les lieux difficiles. A Paris chez Pierre Lamy au Palais, au second Pilier de la Grand'salle, au Grand Cesar. MDCLX. Avec privilège du Roy. (Tome I. *Agamemmon.*)

Marston (J.). — *Works* Reprinted from the original Edition, With notes, and some account of his Life and Writings by J. O. Halliwel, F. R. S. F. S. A. in three vol. London, John Russell Smith, Soho square, 1856.

Mathias (J. T.). — *Il castello dell' ozio*; poema... in verso italiano... Neapoli 1826. 8°. (Brit. Mus. 1162. *h.* 22.)

Mellin de St Gelay. — *Œuvres complètes de Melin de Sainct-Gelays* avec un commentaire inédit de B. de la Monnoye, des remarques de MM. Emm. Phelippes Beaulieux, R. Dezeimeris, etc. Edition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain. Paris, Paul Daffis, Editeur. MDCCCLXXIII (au Tome III : *Sophonisba. Tragedie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée : représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys.* A Paris de l'Imprimerie de Richard Breton, rue Saint-Jacques, à l'Escrevisse, 1560.) (*N. B.* Marty Laveaux donne pour date 1359 et pour imprimeur Gilles Corroyer.)

Le Mercure de France. Mars 1760. (Bibl. Nat. Lc °. 39.)

Mermet (C.). — *La Tragedie de Sophonisbe reine de Numidie, ou se verra le désastre qui lui est aduenu, pour avoir este promise à un mary, et*

épousée par un autre. Et cómme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis. Traduite d'Italien en **Français**, par Claude Mermet de Sainct-Rambert en Savoye. A Lyon, par **Leonard** Odet MDLXXXIIII (*N. B.* De Beauchamps donne comme date 1583 et Marty-Laveaux 1585.) (Bibliot. nation., Réserve p Yd. 11.)

Michelet. — *L'Oiseau.*

Miller (Hugh). — *Essays, historical and biographical.* Edinburgh, W. Nimmo, 1881.

Milton (J.). — *Paradise Lost*, as originally published, being a facsimile reproduction of the First Edition. With an Introduction by David Masson, M. A., LL. D. London : Elliot Stock. 1867.

Milton (J.). — *English Poems*, edited with Life, etc., by R. C. Browne. M. A. 2 vol. Oxford. At the Clarendon Press, MDCCCLXXXVI.

Milton (J.). — *Areopagitica : A speech for the Liberty of Unlicens'd Printing, to the Parliament of England.* First published in the year 1644. — *With a Preface by another Hand.* London : Printed for A. Millar, at Buchanan's Head, over against St Clement's Church in the Strand, 1738. (Price one shilling.) (Brit. Mus., E. 2929.)

Milton (J.). — *English Poems of John Milton.* Edited with Life, Introduction and selected Notes, by R. C. Browne, M. A. Oxford. At the Clarendon Press. MDCCCLXXXVI.

Mitford. — Voir Gray.

Monboddo (lord). — *Antient metaphysics : or, the science of Universals Containing a further examination of the principles of Sir Isaac Newton's Astronomy.* London : Printed for Cadell in the Strand. MDCCLXXXII — 6 vol. in-4.

Montchrestien. — *Tragedies.* Nouvelle édit. d'après l'édition de 1604, avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, professeur à la Sorbonne. Paris, librairie Plon. E. Plon, Nourrit et Cie, MDCCCXCI.

Montégut (Émile). — *Heures de Lecture d'un Critique.* Paris, Hachette, 1891.

Montgomery (James). — *Lectures on Poetry and General Literature delivered at the Royal Institution in 1830 and 1831.* London, Longman, Reeds, Orme, Brown, Green and Longmans. 1833. (Brit. Mus. 1966. *g.* 15.)

The Monthly Review. Volumes IX, XIV, XXVI, XXVIII, XLVIII, LI, LVII, LVIII, LXI, LXIII, LXV, LXXVII, LXXXI — *New Series*, vol. LIX.

More (J.). — *Strictures Critical and Sentimental on Thomson's Seasons; with Hints and Observations on Collateral subjects.* In-8. London. Richardson and Urquhart, MDCCLXXVII. (Brit. Mus., 79. *d.* 7.)

Morley (Henry). — *Of English Literature in the reign of Victoria.* Tauchnitz, 1881.

Morley (H.). — Voir *The Spectator.*

Mouchy (le chevalier de). — *Tablettes dramatiques.* A Paris, chez Sébastien Jorry, quai des Augustins, 1752.

Mountfort (J.). — *Palemon and Lavinia. A Legendary tale. In two parts. Enlarged from a story in Thomson's Seasons.* by David Mountfort, Prompter of the Theatre-Royal, Edinburgh. Edinburgh : Printed for the Author, by Macfarquhar and Elliot. MDCCLXXXIII. (Brit. Mus., 11632. *e.* 41.)

Murdoch (J.). — *An acccount of the Life and writings of Thomson.* Voir **Thomson** (J.), *Works.*

Murray (Sir David.) — *The Tragicall Death of Sophonisba.* London, 1611, in-8. (Brit. Mus., C. 39 *b.* 37.)

Musical Entertainment (A), performed by a society of Gentlemen in Edinburgh, Upon the Anniversary of the Birth-Day of James Thomson, Author of the Seasons, etc. September 22 M,DCC,LXX. (14 pages.)

Musidorus : a Poem sacred to the Memory of Mr. James Thomson. — « Dignum laude virum Musa vetat mori. » (Horace) London : Printed for R. Griffiths, at the Dunciad in Ludgate street. (Price one shilling.) [La date est indiquée par une note de la page 15. « Coriolanus, a Tragedy written by Mr. Thomson which is expected to be acted this season. » — L'auteur est Shiels]. (Brit. Mus., 1455. i. 12.)

N

Nichols (**John**). — *Illustrations of the Literary history of the* XVIII[th] *century*, consisting of Authentic Memoirs and Original Letters of eminent persons. London, 1831.

Nichols (**John**). — *Biographical and Literary Anecdotes of William Bowyer, Printer F. S. A.* and of many of his learned friends. Containing an incidental view of the Progress and advancement of literature in this kingdom from the beginning of the present century to the end of the year MDCCLXXVII, by John Nichols, his apprentice, partner and successor. London. printed by and for the Author, MDCCLXXXII (Brit. Mus. 2035. e.)

Nichols. — Biographie de Thomson. (Voir Thomson, *Poetical and dramatic works.*)

Notes and Queries. Série 1, vol. VII, X, XI, XII. — Série 2, I, IV, VIII. — Série 3, I, V, IX, XI. — Série 4, II, III, VI, VII, IX, XI, XII. — Série 5, VII, X. — Série 6, II, IV, V. — Série 7, II, VI.

O

Otway (**Thomas**). — *Works*. London, Hitch. MDCCLVII.

Ourry. Voir **Jacquelin**

P

Perry (**T.**). — *English Literature in the Eighteenth Century*. New-York, Harper and Brothers, 1883.

Phillimore. — Voir G. Lyttleton.

Pierron (**Al.**). — *Histoire de la Littérature grecque*. Paris, Hachette et Cie, 1873 (sixième édit.).

Pope (**A.**). — *Works*, with Introduction and Notes, by Rev. Whitwell Elwin. London, J. Murray, 1871-1872.

Pope (**A.**). — *Poems* (Johnson's Works of the English Poets. London, 1790, vol. XLVI, XLVII, XLVIII, XLVIV, L et LI.)

Poulin. — Voir Thomson. *Traductions.*

Prescott (**W. H.**). — *Biographical and critical Miscellanies*, by Will. H. Prescott. London, 1845.

Q

The Quarterly Review. Volumes III, VIII, IX, XV, XVII, XXIII, LXXVIII.

R

Ramsay (**Allan**). — *Poems*, with Glossary, etc. Paisley, 1877.

Ramsay (**J.**). — Voir AL. ALLARDYCE.

Reynolds (**J.**). — *The Literary Works*, to which is prefixed a memoir of the Author; with remarks on his professional character, etc., by Henri William Beechey. In two volumes. New and improved edition. London. Henry, G. Bohn, York Street, Covent-Garden, 1852.

Ribot (**Th.**). — *La Philosophie de Schopenhauer*. Paris, F. Alcan, (5e edition), n. d.

Richmond (Rev. **J.**). — *Verses to the memory of Thomson in the Temple of the Muses at Dryburgh Abbey*, written by the Rev. John Richmond of Southdean. Edinburgh, 1818. Printed at the expense of E. S. lord Buchan. (Brit. Mus., C. 28, *c.*)

Rod (**E.**). — *Stendhal* (Les grands écrivains français). Paris, Hachette et Cie, 1892.

Rolland (**Mad.**). — *Mémoires*.

Ronsard (**P. de**). — *Œuvres poétiques*. Paris, Delloye-Garnier, 1841.

Roucher. — *Les Mois*, Poème en douze chants [Per duodena regit mundum Sol aureus astra]. A Paris, de l'imprimerie de Quillau, imprimeur de S. A. R. Monseigneur le prince de Condé, rue de Fouare, à l'Annonciation. MDCCLXXIX. (Bibl. nat., Inventaire, *Ye.* 9, 697.)

Rowe.—*Poems* (The English Poets...by S.Johnson.Lond.1790,vol.XXXVII.)

Rundle (**T.**). — *Letters of the Late Thomas Rundle*, LL.D, Lord Bishop of Derry in Ireland, to Mrs. Barbara Sandys, of Miserden, Glocestershire, with Introductory. Memoirs, by James Dallaway, M. A. of Trinity College, Oxford. In two volumes, Glocester: printed by R. Raikes; for P. Cadell, in the Strand. London, MDCCLXXXIX. (Brit. Mus., 93, *c.* 2.)

Ruskin (**John**). — *Modern Painters*. London, Smith, Elder, and C., 5 volumes, 1856.

Ruskin (**J.**). — *Modern Painters*. Vol. II, re-arranged in two volumes, and revised by the Author (third édition). London, George Allan. 1888.

Ruskin (**J.**). — *The Stones of Venice*. Trois volumes. London, Smith, Elder and C., 1851.

S

Sainte-Beuve. — *Causeries du lundi*. — *Portraits littéraires*. — *Œuvres poétiques*. — *Tableau de la littérature au* XVIe *siècle*.

Saint-Lambert (**de**). — *Les Saisons*, Poème. [« Puissent mes chants être agréables à l'homme vertueux et champêtre, et lui rappeler quelquefois ses devoirs et ses plaisirs. » Wieland], nouvelle édition à Paris chez Pissot, libraire, quai des Augustins, MDCCLXXXV.

Saurin. — *Blanche et Guiscard*, Tragédie Représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du roi, le 25 sept. 1763. Nouvelle édit. revue et corrigée. A Paris, chez la Vve Duchesne, rue St Jacques, MDCCLXXII. (Bib. nat. YTH. 2066.)

Savage (**Richard**). — Voir *The Excursion*.

Savage (**R.**). — *Poems* (The Works of the English Poets, etc., by Samuel Johnson, édit. de 1790. Vol. XLI).

Sayous. — *Le* XVIIIe *siècle à l'Etranger*. Paris, Amyot, 1861.

Scott (Hugh). — *Fasti Ecclesiae Scotianae.* The succession of Ministers in the Parish Churches of Scotland, from the reformation, A. D. 1650, to the present time. Edinburgh, William Paterson. London, John Russell Smith, MDCCCLXVI (Edinb. Univers. library).

Scott (Walter). — *Œuvres.* traduction Defauconpret. *Histoire d'Écosse,* Paris, Furne, Pagnerre, Perrotin, MDCCCLXII.

Sénèque. — (Voir DE MAROLLES.)

Seward (William). — *Anecdotes of some distinguished persons, chiefly of the present and two preceding centuries* adorned with sculptures. London, 1795, in-8, 4 vol. Supplément, 1797, 1 vol. Towneley.

Shairp (John Campbell). — *Aspects of Poetry,* being Lectures delivered at Oxford. At the Clarendon Press. 1881.

Shairp (J. C.). — *On Poetic Interpretation of Nature.* Edinburgh. David Douglas, 1877.

Shakespeare. — *Works.* Globe edition, 1880.

Shelley (P. B.). — *Poetical Works* (The Chandos Classics). London, F. Warne and Co.

Sheridan (T). — *Coriolanus : or the Roman matron.* A Tragedy taken from Shakespear and Thomson, as it is acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden; to which is added the order of the ovation. London : printed for A. Millar, in the Strand, MDCCLV, by M. F. Sheridan, who says in the advertisement it was first acted in Dublin. (Brit. Mus., 643. *i.* 17.)

Shiels. — Voir *Musidorus.*

Singer (S. W.). — Voir J. SPENCE.

Smolett. — *The Adventures of Ferdinand Count Fathom,* by the author of Roderick Random, in two volumes. London, Printed, for W. Johnson, at the Golden Ball in St Paul's Churchyard. MDCCLIII. (Brit. Mus, 12613. *b.*)

Sophonisba (*d'Afrikaanse*). Die, door de Min, geestige Werkingen, vreemde Vonden, doorluchtige Aanslagen, en Schielijke Toevallen van druk en blijdschap, vermakelijk onder een vertoont. In Twee Deelen begrepen. Nieulijks uit' et Françoysch door D. V. R. vertaalt. t'Amsterdam, Voor I. I. Schipper, in't jaar MDCLXI in-12° (2 vol.) (nombreuses gravures; architectures et costumes curieux). (Brit. Mus.)

Spectator (*The*). A New edition... by Henry Morley, London, Routledge and Sons S. d.

Speeches and Arguments of the Judges of the Court of King's Bench, viz. Mr. Justice Willes, Mr. Justice Aston, Sir Joseph Yates and Lord Chief Justice Mansfield, in April 1769; *in the cause Millar against Taylor,* for printing Thomson's Seasons. Printed for William Coke, Bookseller in Leith, in the year MDCCLXXI. (Brit. Mus., 709. *a.* 5.)

Spence (Joseph). — *Anecdotes, observations and Characters of Books and Men.* Collected from the conversation of Mr. Pope, and other eminent persons of this time. With Notes and a Life of the author by SAMUEL WELLER SINGER, F. S. A., second edit. London, John, Russell Smith, Soho Square, 1858.

Staël (Mme de). — *De l'Allemagne.* — *De la Littérature.*

Statistical account of Scotland (*The New*), by the Ministers of the respective parishes, under the superintendence of a commitee of the Society for the benefit of the Sons and Daughters of the Clergy. Vol. III. (Roxburgh-Peebles-Selkirk.) William Blackwood and Sons. Edinburgh and London, MDCCCXLV (Edinb. Univ. Library).

Stedman (Edmund Clarence). — *The Nature and Elements of Poetry.* London, Cassell and Co., 1892.

Stephen (Leslie). — *History of English thought in the XVIII*[th] *Century.* London (2nd edit.), 1881.

Stephen (Leslie). — *Alexander Pope.* (English Men of Letters.) London. Macmillan. 1888.

Stockdale (Percival). — Voir THOMSON, *the Seasons.*

— — *Lectures on the truly eminent English Poets.* Printed for the author, and sold by Longmann, Hurst, Rees and Orme, 2 vol. 1807.

Sully-Prudhomme. — *Stances et Poèmes.*

T

Taine (H). — *Essais de critique et d'Histoire.* Hachette et Cie.

— — *Nouveaux essais de critique et d'Histoire.* Hachette et Cie.

— — *Histoire de la Littérature anglaise.* Paris, Hachette et Cie.

— — *La Fontaine et ses Fables.* Paris, Hachette et Cie, 1883.

Taylor (John). — *Records of my Life.* London, 1832. 2 vol. in-8. (Brit. Mus. 613. g. 15.)

Tennyson (Alfred). — *Poetical Works.*

Thackeray (W. M.). — *The English Humourists.*

Thespian Dictionary (The). (Brit. Mus., 2047. *a.*)

Thomson (James). — *Agamemnon.* A Tragedy. Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by His Majesty's Servants, by Mr. Thomson. London. Printed for and sold by A. Millar, at Buchanan's Head in the Strand. MDCCXXXVIII. (Brit. Mus., 841 *d.* 33.)

Thomson (J.). — *Alfred, a Masque.* London, 1840. (Brit. Mus., 841. *f.* 55.)

— — *Alfred the Great, a Drama for Music.* Formerly composed by command of His Late Royal Highness the Prince of Wales, and performed at Cliefdon, on the Birthday of her Royal Highness the Princess Augusta. The musical Part of this perfomance being then too short for an Evening's Entertaimment of itself, the Drama is new written, greatly improved from Mr. Mallet's Play; and the Music (excepting two or three things, which being particularly Favourites at Cliefdon, are retained by Desire) new-Composed by Mr. Arne. London : Printed in the year MDCCLIII. in-4 (price one shilling). (Brit. Mus., 11775, C.)

Thomson (J.). — A manifesto of the Lord Protector of the Commonwealth of England, Scotland, Ireland, etc., published by consent and advice of his council. Wherein is shown the reasonableness of the cause of this Republic against the depredations of the Spaniards. Written in Latin by John Milton, and first printed in 1655; now translated into English. To which is added *Britannia, a Poem*; by Mr. Thomson, first published in 1727. London, Printed for, and sold by A. Millar, at Buchanan's Head, over-against St-Clement's Church in the Strand, MDCCXXXVIII (price six pence). (Brit. Mus., E. 2029. 90.)

Thomson (J.). — Areopagitica (*Preface*). Voir J. MILTON.

— — *Britannia.* A poem written in the year 1719. The Third edition. London : Printed by N. Blandford for J. Millan, Bookseller near Whitehall. MDCCXXX. (Brit. Mus., 992. *h.* 7).

Thomson (J.). — *The Castle of Indolence : an allegorical Poem written in imitation of Spenser*, by James Thomson. London, printed for A. Millar, over-against Catherine-Street, in the Strand, MDCCXLVIII, in-4, (pages 1-81.) (Brit. Mus., 644. *k.* 16.)

Le même ouvrage : 2nd Edition, London, 1748, in-8 (Brit. Mus., 11633. c. 44).

Thomson (J.). — *Coriolanus, a Tragedy.* As it is acted at the Theatre-

Royal in Covent-Garden. By the late James Thomson. London, printed for A. Millar at Buchanan's Head in the Strand. MDCCXLIX. In-8. (Brit. Mus., 11765. f.)

Thomson (J.). — *Coriolanus.* A tragedy, etc. : Printed by S. Powell. Dublin, 1749 in-12. (Brit. Mus., 11744. *aaa.* 4.)

Thomson (J.). — *Edward and Eleonora.* A Tragedy. As it was to have been acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden, by Mr. Thomson. London, 1739, in-8. [*Suspicione si quis errabit suá, Et rapiet ad se quod erit commune omnium. Stulte nudabit animi conscientiam.* (Phaedrus.)] London. Printed for the author, and sold by A. Millar, over-against St-Clement's Church in the Strand. MDCCXXXIX, in-8. (Brit. Mus., 841. *i.* 16.)

Edward and Eleonora. A Tragedy as it was to be acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden. By Mr. Thomson. [Suspicione si quis...] Dublin : Printed by S. Powell, for G. Faulkner, in Essex St. MDCCXXXIX, in-12. (Brit. Mus , 11774, *aaa.* 21.)

Thomson (J.). — *Edward and Eleonora.* Altered and adapted to the stage by F. Hull. London 1775, in-8. (Voir Hull) (Brit. Mus. 162. *h.* 66).

Thomson (J.). — *Antient and Modern Italy compared* : being the First Part of *Liberty*, a Poem. London : Printed for A. Millar, over-against. St-Clement's Church in the Strand. MDCCXXXV (price 1) (Brit. Mus., 840. *k.* 3).

Greece : being the Second Part of *Liberty*, a Poem. 1735.

Rome : being the third Part of *Liberty*, a Poem. 1735, 1 sh.

Britain : being the Fourth Part of *Liberty*, a Poem, 1736, 1/6.

The Prospect : being the Fifth Part of *Liberty*, a Poem, 1736.

Thomson (J.). — *Miscellaneous Poems, by several Hands* : particularly The D... of W... n, Sir Samuel Garth, Dean S —, Mr. John Hughes, Mr. Thomson, Mrs. C... r. Publish'd by Mr. Ralph. London : Printed by Ackers, for W. Meadows at the Angel in Cornhill ; J. Batley at the Dove, etc., MDCCXXIX (Brit. Mus., 992. *b.* 30).

Thomson (J.) (?). — *A Poem to the Memory of Mr. Congreve.* Inscribed to Her Grace, Henrietta, Dutchess of Marlborough. London : Printed for J. Millan, and sold at his shop near the Horse-Guards, 1729 (price sixpence). (Brit. Mus. 992.)

— *A Poem to the Memory of Mr. Congreve.* With a preface and notes by P. Cunningham. (Percy Society, Early English Poetry. Vol. IX.) 1842, in-8°.

Thomson (J.). — *A Poem sacred to the Memory of Sir I. Newton.* London : Printed for Millan, at Lock's Head in New-street ; between Marybone street and Piccadilly ; and sold at his Shop near Whitehall. MDCCXXVII. (Price 1 s.). N. B. Lately published by Mr. Thomson. I. Winter, a Poem, the 4th edit. Price 1 s. — II. Summer, a Poem. Price 1. s. 6. d. (Brit. Mus., 643. *m.* 14.)

Le même ouvrage, Dublin, 1727, in-8°. (Brit. Mus. 11631. aa. 44.)

Le même ouvrage, the 3rd edit., J. Millan 1727, fol. (Brit. Mus. 11630. *q.* 33.)

Thomson (J.). — *A Poem to the Memory of the Right Honourable the Lord Talbot, Late Chancellor of Great Britain.* London, 1737, in-4. Printed for A. Millar, at Buchanan's Head, against St-Clement's Church in the Strand. MDCCXXXVII (price 1 sh.). (Brit., Mus. 840. *k.* 3.)

Thomson (J.). — Substance of the Speech of the Reverend Mr. Walker at the General meeting of the County of Nottingham held at Mansfield on Monday the 28th of Febr. 1780. to which is added *Mr. Thomson's Preface to a speech of Mr. John Milton*, for the liberty of unlicensed printing to the Parliament of England, first published in the year 1644.

Printed and Distributed Gratis by the Society fur Constitutional information. MDCCLXXX (Brit. Mus., F. 2101).

Thomson (J.). — *Works*. Volume the Second containing *Liberty*, a Poem, in Five Parts : *Sophonisba*, a Tragedy. London : Printed for A. Millar, at Buchanan's Head, over-against St-Clement's Church in the Strand. MDCCXXXVI (Brit. Mus. 641. *l*. 14).

Thomson (J.). — *The Seasons, a Hymn, a Poem to the Memory of Sin Isaac Newton, and Britannia, a Poem*. London : Printed for J. Millan, in the Strand. MDCCXXX. in-8 (comprend 5 parties dont chacune a une pagination indépendante. *Spring* the 2nd edit. Printed for Millan 1729. Price 1/6 (v. non numérotés). *Summer* 3rd edit., Millan 1730 1/6 (1205 vers). *Autumn* 2nd edit., Millan 1730 1/6 (1275 vers). *Winter* Millan 1730 1/6 (787 vers). *A Hymn* (the 3rd edit.), *Poem to Newton, Britannia*. (Brit. Mus., 1465. f. 37.)

Thomson (J.). — *The Seasons*, by Mr. Thomson, London : Printed in the year MDCCXXX. *A Poem sacred to the Memory of Sir Isaac Newton inscribed to the Right Honourable Sir Rob. Walpole* (sans nom d'auteur ni d'éditeur). *Britannia, a poem*. [Et tantas audetis tollere moles], etc. The second edition corrected. London : printed for John Millan, bookseller near Whitehall, MDCCXXX. (304 vers). Les trois ouvrages réunis en un volume. (Edinb. University Library.)

Thomson (J.). — *The four Seasons and other poems*. London : Printed for J. Millan, near Scotland-Yard, White hall; and A. Millar, in the Strand. MDCCXXXV. (*Spring* et *Autumn* sont en réalité de la 2ᵉ edit., 1730. *Summer* est la 4ᵉ édit., 1735, *Winter* et les autres poèmes sont de l'édit. de 1734.) (Brit. Mus., 11630. *bbb*. 13.)

Thomson (J.). — *The Seasons*. Paris : Printed for F. Louis, St-Séverin Street, n° 110. 1800 (petit in-8, 252 p.; imprimé par Egron).

Thomson (J.). — *Les Saisons de Jacques Thomson*. Nouvelle édition. Clermont, de l'imprimerie de Pierre Landriot, 1835 (Bibl. nat., Y).

Thomson (J.). — *The Seasons, a Poem*, London, Whittaker. 1842 (nombreuses notes manuscrites), by D. Williams. Coll. Dir. John Cant. author of the « Lessons of English Literature and Composition ». (Brit. Mus., 11633. *bb*. 41.)

Thomson (J.). — *The Seasons, in Four Books, By the late James Thomson*, with the life of the Author to which are Added Notes, Illustrations, and a complete Index, by George Wright Esq. London. Printed for J. French, Hookham, Mathews and Bell, M. Folingsby, F. Axtell, and F. Street. (1770. Brit. Mus., 991. *a*. 35.)

Thomson (J.). — *The Seasons by James Thomson*; with his Life, an Index and Glossary, a dedication to the Earl of Buchan, and Notes to the Seasons, by Percival Stockdale. London, Printed for A. Hamilton. Gray's Inn Gate, Holborn, 1793. (Brit. Mus., 682. *e*. 22.)

Thomson (J.). — *The Seasons*, a new edition, together with an original Life of the Author, and a Critical Essay on the Seasons by Robert Heron. Perth : Printed by Morison Junior for Morison and Son, Booksellers. MDCCXCIII (Brit. Mus., 1465 *k*. 19).

Thomson (J.). — *The Seasons*. Parma : printed by Bodoni. MDCCXCIV. (Splendide édition in-4.) (Brit. Mus., 641. 9. 15.)

Thomson (J.). — *The Seasons*; with the Life of the Author. to which are added *Hesiod*, or the rise of Woman, and *the Hermit*, by Parnell; together with *Henry and Emma*, by Prior. A new edition in two volumes. (Vol. I et partie de vol. II.) Paris : Printed for Theophilus Barrois junior, Bookseller, Quay Voltaire, n° 3, 1803, in-16. (Brit. Mus., 991. *a*. 37.)

Thomson (J.). — *The Seasons*, edited, with notes, philosophical, classical, historical and biographical, by Anthony Todd Thomson, M.D, F.L.S. London : Printed for Longmans, Brown, Green and Longmans. 1847.

Thomson (J.). — *The Seasons*. With Engraved Illustrations, from

designs drawn on Wood... and with the Life of the author by Patrick Murdoch, D.D. F. R. S. augmented in notes by Bolton corney Esq. M. R. S. L. Third edition. London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1852. (La première édition est de 1842.)

Thomson (J.). — *The Seasons and the Castle of Indolence*. Edited with Biographical notice, introductions, notes, and a glossary, by J. Logie Robertson, M. A. Oxford. At the Clarendon Press, 1891.

Thomson (J.). — *The Seasons and the Castle of Indolence*. Edited by Robert Bell. London, Griffin Bohn and Co (sans date).

Thomson (J.). — *The Tragedy of Sophonisba*. Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane by His Majesty's Servants. London : Printed for A. Millar, at Buchanan's Head, over-against St-Clement's Church in the Strand. MDCCXXX, in-8. (Brit. Mus., 11775 *f*.)

Le même ouvrage, même éditeur, même année, format in-12. (Brit. Mus. 11775. f.)

Thomson (J.). — *Spring. A Poem*. [Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos, Nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus]. (Virg.). London, Printley : and sold by A. Millar, at Buchanan's Head over against St-Clement's Church in the Strand; and G. Strahan, at the Golden Ball in Cornhill, in-8, MDCCXXVIII (price 1 s. 6. d.). (Brit. Mus., 1162. *h*. 34.)

Thomson (J.). — *Summer. A Poem*. [Jam clarus Occultum Andromedae Pater — Ostendit Ignem : Jam Procyon furit — Et Stella vesani Leonis, — Sole Dies referente siccos. — Jam Pastor Umbras cum Grege languido, — Rivumque fessus quærit, et horridi — Dumeta Sylvani : caretque — Ripa vagis taciturna Ventis. (Hor.).] London : Printed for J. Millan, at Locke's Head in New-Street, near the upper End of the Hay-Market, MDCCXXVII. Price 1. s. 6. d. in-8. (Brit. Mus., 1162. *h*. 36.)

Thomson (J.). — *Tancred and Sigismunda*. A Tragedy. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury Lane, by His Majesty's Servants, London : Printed for A. Millan, opposite Katharine Street in the Strand, MDCCXLV, in-8. (Brit. Mus., 841. *d*. 33.)

Thomson (J.). — *Winter. A Poem. by James Thomson* A. M. [Rapidus Sol — Nondum Hyemem contingit Equis. Jam praeterit aestas (Virg.).] [Glacialis Hyems canos hirsuta Capillos. (Ovid.).] London : Printed for J. Millan, at Locke's Head, in Shug-Lane, near the Upper End of the Hay-Market; and Sold by J. Roberts, in Warwick-Lane, and N. Blandford, at the London-Gazette, Charing-Cross. MDCCXXVI (price one Shilling), in-folio. (Brit. Mus., 643. *m*. 13.)

Thomson (J.). — *Winter, a Poem, a Hymn on the Seasons, a Poem to the Memory of Sir I. Newton; and Britannia, a Poem*. London : Printed for J. Millan, Bookseller near Whitehall (price one shilling and six-pence). MDCCXXX. (Brit. Mus., 992. *h*. 7.)

Thomson (J.). — *Winter. A Poem*. [Horrida cano Bruma gelu.] The Second edition. London : printed by N. Blandford at Charing Cross, for J. Millan, at Locke's Head in Shug Lane, near the Hay-market, and the next Bookseller to the Horse-Guards. MDCCXXVI. Price one Shilling, in-8.

Thomson (J.). — *The Works of Mr. Thomson*. Volume the second containing *Liberty*, a Poem, in Five Parts : *Sophonisbe* a Tragedy. London : Printed for A. Millar, at Buchanan's Head, over against Saint-Clement's Church in the Strand. MDCCXXXVI. (Brit. Mus., 641. *l*. 14.)

Thomson (J.). — *The Works of James Thomson with his last corrections and improvements*. London : Printed for A. Millar, and sold by T. Caddell in the Strand, MDCCLXVIII. (Brit. Mus., 11632. *c*. 57). (Corrections manuscrites d'après l'original de Lord Lyttelton.)

Thomson (J.). — *The Works of Mr. Thomson*, London, 1738, in-8. (Le

premier volume seul. Interfolié, avec de nombreuses notes manuscrites de Thomson et de Pope.) (Brit. Mus., *c.* 28. *e.*)

Thomson (J.). — *The Works of James Thomson with his last corrections and improvements.* To which is prefixed a new account of his Life; with a criticism on his writings. In Four Volumes. Edinburgh : Printed for R. Clark, Bookseller in the Parliament-House. MDCCLXXII. (Brit. Mus., 11609. *aa.* 34.)

Thomson (J.). — *Works, with a Preface, Biographical Notes and appendices* by Nichols. London. William Tegg and Co, 1849. (Brit. Mus., 11609. *b.* 37.)

Thomson (J.). — *Poetical and Dramatic Works.* With Life by Murdoch and notes by J. Nichols. London, Tegg, 1848, in-8. Du même ouvrage A New Edition, 1860.

Thomson (J.). — *Poetical Works.* With Life, critical Dissertation, and Explanatory notes, by the Rev. Georges Gilfillan. Edinburgh : James Nichol. MDCCCLIII.

Thomson (J.). — *Poetical Works* (Two volumes). With *Memoir of Thomson* by Sir Harris Nicolas, and notes by P. Cunningham. London. Bell and Daldy, 1860. (Reproduction du texte de l'Aldine Edition et du « Memoir » donné par H. Nicolas en 1831 et 1847.)

Thomson (J.). — *Poetical Works.* Edited with a memoir by Robert Bell. London. Charles Griffin and Co. (Sans date.)

Thomson (J.). — Traductions. *La Estate.* Modena, 1817, in-8. Anonyme. En vers italiens. (Brit. Mus., T. 2265.)

Thomson (J.). — Traductions. *La Primavera di G. Thomson.* Bologna, 1820, in-4. Anonyme. En vers italiens. (Brit. Mus., 11683. *bb.* 46.)

Thomson (J.). — Traductions. *La liberta.* Poema.... Parte III, Roma. Libera versione poetica di A. Castelfranco. Trieste, 1867 in-8. (Brit. Mus., 11633. *f.* 32.)

Thomson (J.). — Traductions. *Hymnus anni tempestatum deo.* (Brit. Mus., 1776, in-4.) (Traduct. anonyme en vers latins.)

Thomson (J.). — Traductions. *Il Riccio rapito e le Lodi de Neuton poemi Inglesi tradotti in versi Toscani dal Sig. Andrea Bonducci Accademico Fiorentino con altri nuovi componimenti.* In Napoli, a spese di un amico del Traduttore. MDCCLX, in-8.

Thomson (J.). — Traductions. *Les Saisons. Poeme traduit de l'anglais de Thompson.* Paris, 1759, in-8. (Traduction en prose de Mme Marie-Jeanne de Châtillon Bontems.)

Thomson (J.). — Traductions. *Herrn B. H. Brockes... aus dem Englischen übersetzte Jahres-Zeiten des Herrn Thomson zum Anhange des Irdichen Vergnügens in Gott.* Mit Kupfern. (Texte anglais et traduction allemande.) Hamburg, 1745, in-8. (Brit. Mus. 11632. *aaa.* 47.)

Thomson (J.). — Traductions. *Tempora Thomsoni in Latine versu reddita a R. C. Brownell.* Londino, 1795 (?), in-8. (Brit. Mus. 11633. *bb.* 45.)

Thomson (J.). — Traductions. *Foraaret af J. Thomson oversat af P. Foersom.* Kiobenhaven, 1887, in-12. (Brit. Mus. 1467. *a.* 7.)

Thomson (J.). — Traductions. *Vinteren af J. Thomson oversat af P. Foersom.* Kiobenhaven, 1812, in-12. (Brit. Mus. 1467. *a.* 13.)

Thomson (J.). — Traductions. *De Jaargeeijden naar Th.*, in Muziek gebsacht dvor Haydn. (Le livret seul), Amsterdam, 1803 in-8. (Brit. Mus., 11874. *e.*)

Thomson (J.). — Traductions. *Les Saisons traduites en vers français* par J. Poulin. Paris, 1802. (Texte anglais et traduction.)

Thomson (J.). — Traductions. *Il castello dell'ozio; poema... in verso italiano...* da T. J. Mathias. Napoli, 1826, in-8.

Thomson (J.). — Traductions. Πετριδου ειδοποιησις και προτασις προς τους νεους τους Ιωνας, etc. (Traduction en vers romaïques d'une portion de l' « Été », par P. Petrides), 1817, in-8.

Thoreau (H.). — *Essays and other writings*; edited with a prefatory note, by Will H. Dircks. London : Walter Scott (n. d.).

Trevelyan (G. O.). — Voir T. B. MACAULAY.

Trissin (Le). — *La Sofonisba. Tragedia di M. Giorgio Trissino.* Di nuovo con somma diligenza corretta, et ristampata. In Vinegia, Presso Altobello Salicato. | MDLXXII. (Bibl. Nat. Yd. 5699-5705.)

Tuckermán (T.). — *Thoughts on the Poets.* New-York, 1846. (Brit. Mus. 12205. *g.* 16.)

V

Villemain. — *Tableau de la littérature au* XVIIIe *siècle.* Paris, Didier et Cie, 1864. 4 vol.

Voltaire. — *Œuvres poétiques. Théâtre. Correspondance. Dictionnaire philosophique* (art. Goût).

W

Walkenaer. — *Vie de Thomson*, dans la Bibliographie universelle de Michaud.

Walpole (Horace). — *Letters.* Edited by P. Cunningham. London, 1857.

Walpole (H.). — *Letters.* Selected and edited by Charles Duke Yonge, M. A. With Portraits and Illustrations. London, Swan Sonnenschein and Co. Paternoster Square, 1891.

Warton (J.). — *Biographical Memoir of the Late Rev. Joseph Warton.* D D. to which are added a selection from his works; and a literary correspondence between eminent persons by the Rev. John Wools, A. M. late fellow of New College, Oxford. 1806. (Brit. Mus., 133. *e.* 19.)

Warton (Jos.). — *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, D. D. The fifth edition corrected. London, 1806.

Whatley (R.). — *A short history of a ten years negotiation between a Prime minister and A Private Gentleman.* Printed for J. Millan, near Charing-Cross. — By the same author *A Discourse on Fornication.*

Wilson (John). — (Cristopher North) *Noctes Ambrosianae.* A new Edition in four volumes. William Blackwood and Sons. Edinburgh and London.

Ward.(Adolphus William). — *A History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne*, London. Macmillan and Co. 1875.

Woods (H. T. W.). — *The Reciprocal Influence of English and French Literature in the Eighteenth Century.* London and Cambridge : Macmillan and Co, 1870.

Woods. — *Occasional Poem on the Birth-Day of Thomson.* Celebrated at Cape-Hall, on Wednesday, sept. 22nd. 1790. Written and recited by Mr. Woods (3 pages).

Woods. — *Verses. Introductory to the Recitation of Passages from the Seasons*, etc., at the commemoration of Thomson's Birth Day, held on Monday, Sept. 22. 1800, by the Knights Compassion of the Cape written and Spoken by Mr. Woods. Edinburgh : Printed by Geo. Reid and Co. Opposite Magdalane Chapel, Cowgate (3 pages).

Wool (J.). — Voir Jos. WARTON.

Wright (G.). — Voir *Thomson, The Seasons.*

Y

Young (**E.**). — *Busiris, king of Egypt.* A Tragedy. London. Printed for T. Johnson. MDCCXIX, in-8. (A collection of the best English Plays. Vol. XIII.) (Bibl. Nat. Yk. 1999-2800.)

Young (**E.**). — *The Works of the Author of the Night-Thoughts.* Printed for J. Dodsley. MDCCXCII.

Young (**E.**). — *The Sixtieth volume of the English Poets* (S. Johnson's édition de 1790); containing the First Volume of Young.

The Sixty-first volume... containing the second Volume of Young.

The Sixty-second Volume... containing the third Volume of Young.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

VIE DE J. THOMSON

CHAPITRE I

L'ENFANCE ET L'ADOLESCENCE

CHAPITRE II

LONDRES. — LES DÉBUTS D'UN POÈTE. — L' « HIVER »

CHAPITRE III

ACHÈVEMENT DES « SAISONS ». LA PREMIÈRE TRAGÉDIE

CHAPITRE IV

LE TOUR D'EUROPE. — RETOUR A LONDRES. — « LA LIBERTÉ. » — RICHMOND

CHAPITRE V

PROSPÉRITÉ ET REVERS. — TRAGÉDIES. — VIE A RICHMOND. — « LE CHATEAU D'INDOLENCE »

CHAPITRE VI

LA MORT. — LE DÉVOUEMENT ET L'AFFECTION DES AMIS. — THOMSON EN ÉCOSSE. THOMSON A L'ÉTRANGER

CHAPITRE VII

LA PERSONNE ET LE CARACTÈRE DE THOMSON

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

LIVRE I

« LES SAISONS »

CHAPITRE I

LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA POÉSIE ANGLAISE AVANT THOMSON

CHAPITRE II

LE SENTIMENT DE LA NATURE VERS 1725

CHAPITRE III

LES OBJETS DÉCRITS. — LA NATURE DANS L'ŒUVRE DE THOMSON

CHAPITRE IV

LE POÈTE DESCRIPTIF. — SA TECHNIQUE



CHAPITRE V

LA PHILOSOPHIE DU POÈME. — QUELLE CONCEPTION IL FOURNIT DU MONDE

CHAPITRE VI

LES HORS-D'ŒUVRE MÊLÉS AU POÈME DESCRIPTIF

CHAPITRE VII

LA LANGUE ET LE STYLE DANS « LES SAISONS »

LIVRE II

PETITS POÈMES

CHAPITRE I

PIECES JUVÉNILES

CHAPITRE II

PIÈCES DIVERSES

LIVRE III

« LA LIBERTÉ »

LIVRE IV

LE THÉATRE

CHAPITRE I

« SOPHONISBA »

CHAPITRE II

« AGAMEMNON »

CHAPITRE III

« ÉDOUARD ET ÉLÉONORE »

CHAPITRE IV

« ALFRED »

CHAPITRE V

« TANCRED AND SIGISMUNDA »

CHAPITRE VI

« CORIOLANUS »

CHAPITRE VII

CONCLUSION

LIVRE V

« LE CHATEAU D'INDOLENCE »

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 69-95.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01485 9154

